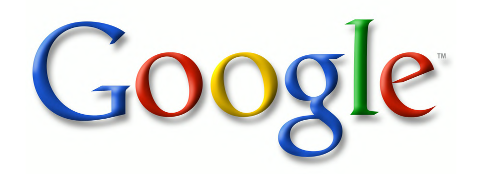
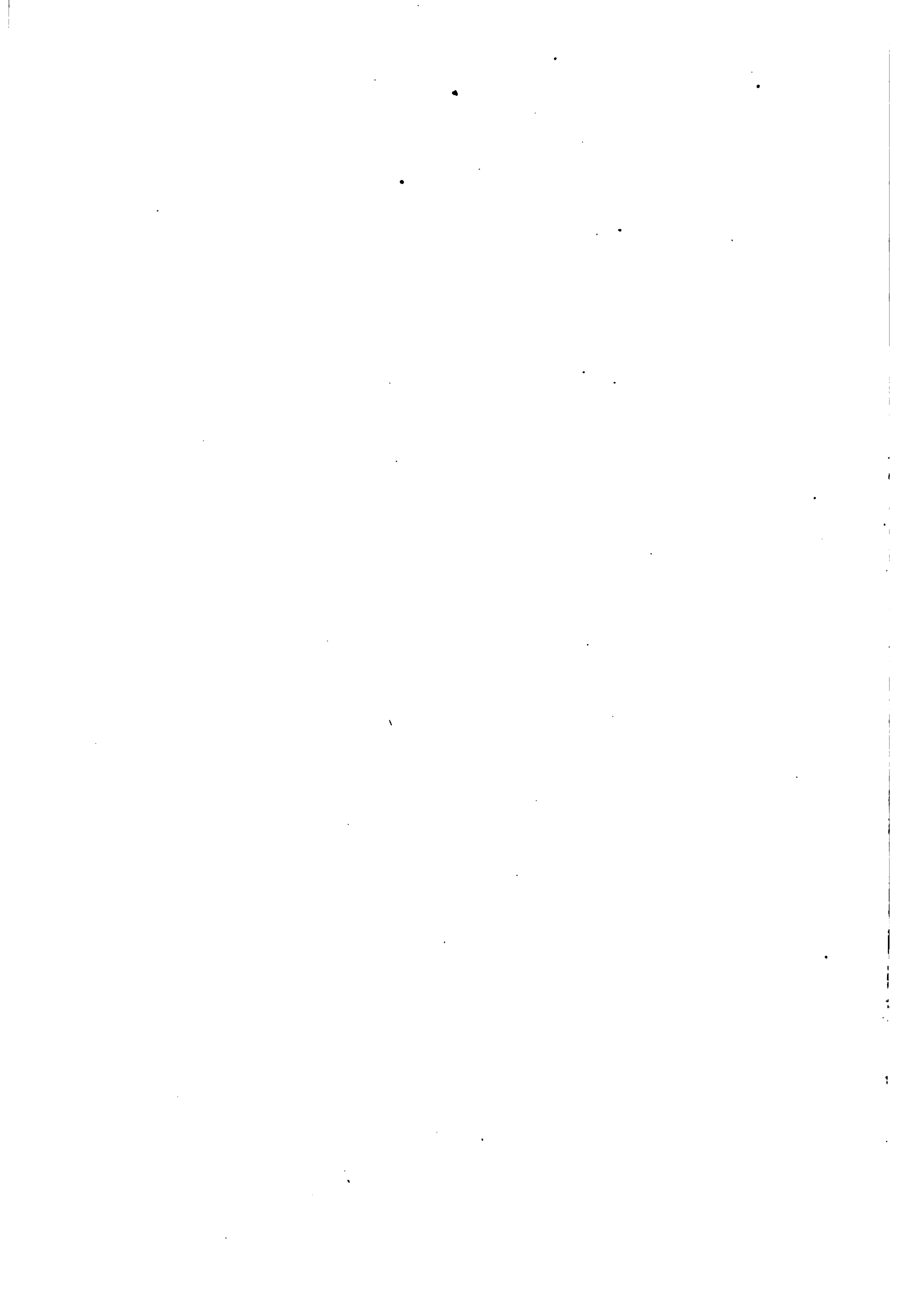
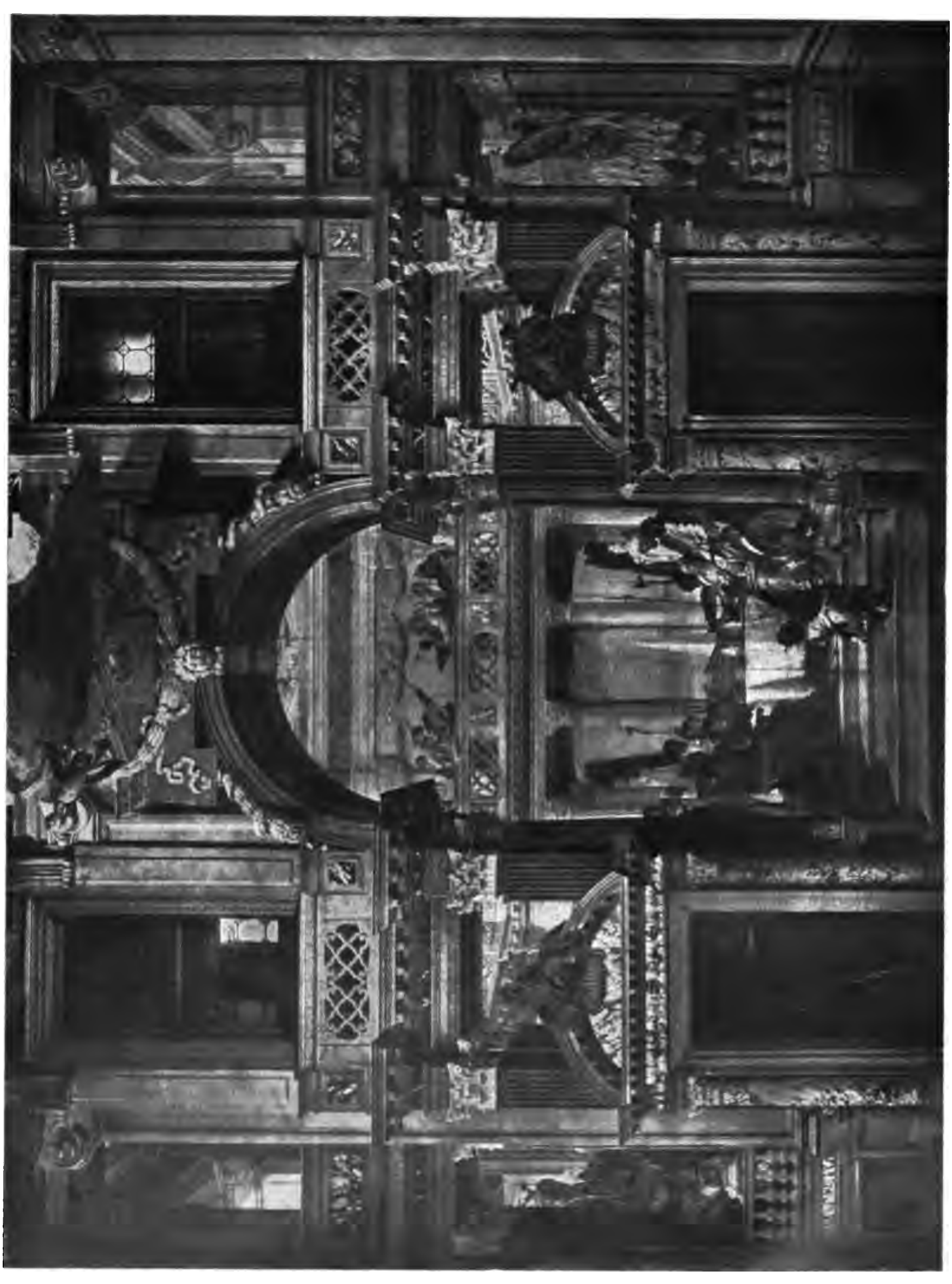



UC-NRLF
B 4 501 883







Venedig, Pal. Labia (G. B. Tiepolo). Zu Kap. 1 und 2

HEINRICH WÖLFFLIN

KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE

DAS PROBLEM DER STILENTWICKLUNG IN DER NEUEREN KUNST

FÜNFTE AUFLAGE

HUGO BRUCKMANN . VERLAG / MÜNCHEN 1921



KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE

Druck der Buchdruckerei Kastner & Callwey, München

Vorwort

Eigentlich hätte das Buch anders werden sollen. Nachdem ich über die Grundgedanken bereits vor einigen Jahren einmal vorläufig mich ausgesprochen hatte (Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1912, XXXI), war es das Natürliche, die einzelnen Begriffe nun in erschöpfender Darstellung geschichtlich durchzuführen. Es muß endlich eine Kunstgeschichte kommen, wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann, eine Kunstgeschichte, die nicht nur von einzelnen Künstlern erzählt, sondern in lückenloser Reihe zeigt, wie aus einem linearen Stil ein malerischer geworden ist, aus einem tektonischen ein atektonischer usw. Diese Entwicklung in der Figurenzeichnung, Gewandzeichnung, Baumzeichnung nachzuweisen, wäre noch nicht die ganze Aufgabe, es müßte die veränderte Bildgestaltung im allgemeinen, der Wechsel der Bildvorstellung überhaupt dargelegt werden und die Schilderung bliebe immer einseitig und wackelig, wenn nicht Architektur und Dekoration zu den darstellenden Künsten hinzugenommen würden.

An solche weitschichtige Darlegungen aber ist jetzt, mitten im Kriege, nicht zu denken. Kein Verleger kann auf die kostspieligen Bilderhefte sich einlassen, die die unentbehrliche Grundlage einer solchen „Kunstgeschichte ohne Namen" sein würden. Darum habe ich meine Meinung auf einen möglichst kurzen und einfachen Ausdruck gebracht und unter Verzicht auf alles Zwischenwerk nur die Grundbegriffe der Entwicklung festzulegen versucht. Die Abbildungen, die das ganz Bekannte beiseite lassen, sind immerhin zahlreich genug, um auch für sich allein ein Interesse wecken und über die Andeutungen des Textes hinaus den Leser zu eigenen Betrachtungen anregen zu können. Über die grundsätzliche Schwierigkeit, daß Bilder, die mit der Farbe als einem selbständigen Kompositionswert rechnen, nicht mehr zu photographieren sind, hilft freilich nichts hinweg. Man kann klassische Gemälde photographieren und sie werden dem Original zwar nicht entsprechen, aber ihm doch auch nicht widersprechen, bei Bildern des Barock dagegen bedeutet die Photographie fast immer eine Entstellung des Tatbestandes.

Die Untersuchungen beschränken sich auf das Gebiet der neueren Kunst. So sehr ich überzeugt bin, daß sich die gleichen Begriffe auch für andere Zeitalter als brauchbar erweisen würden, ist mir die Analyse des einen Falles doch die Hauptsache gewesen. Wie weit man sich mit der Idee einer Periodizität der Entwicklung befreunden kann, braucht für die Hauptsätze des Buches gar nicht in Betracht zu kommen.

Der ganze Verlauf der neueren Kunst ist den zwei Begriffen Klassik und Barock untergeordnet. Selbstverständlich hat das Wort klassisch dabei keinen qualitativen Sinn. Die nachklassische Zeit bis zum geschichtlich zurückblickenden neuklassischen Stil als Barock zu bezeichnen, entspricht vielleicht noch nicht einer ganz allgemeinen Übung, ist aber in der bisherigen Entwicklung der Bedeutung des Wortes — eines der merkwürdigsten Beispiele von Bedeutungswandel! — durchaus vorbereitet. —

VORWORT

Die begriffliche Forschung in der Kunstwissenschaft hat mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten. Während die Kunstgeschichte nach ihrer stofflichen Grundlage durch die Arbeit der letzten Generation fast überall und von Grund aus eine neue geworden ist, haben die Begriffe, mit denen diese Tatsachen für die geschichtliche Erkenntnis verarbeitet werden sollen, sich weniger verändert. Ich spreche nicht von der Durchschnittsliteratur, wo ein Gemisch von Feststellungen verschiedenster Art sich als Stilanalyse gibt, auch in bedeutenden Büchern verbindet sich manchmal die strenge Behandlung des Tatsächlichen mit einer oberflächlichen oder geradezu fahrlässigen Behandlung des Begrifflichen, ohne daß davon viel Aufhebens gemacht würde. Und doch sind wir ja darin alle einig, daß, wenn der Denkmälerbestand vollkommen geordnet ist, die eigentliche kunstgeschichtliche Arbeit erst beginnt.

Sieht man ab von Julius Lange, dessen Gedanken mehr der antiken Kunstgeschichte zugute gekommen sind, so ist Alois Riegl wohl der auffallendste Typus eines Gelehrten, der über die Gründe der Stilbildung methodisch nachgedacht und in der Arbeit am vollkommen beherrschten Material die begrifflichen Werkzeuge beständig zu verfeinern versucht hat. Besonders die Begriffe „optisch" und „haptisch" (taktisch) — Sehwerte und Tastwerte — sind, nachdem schon Wickhoff über das Malerische aus starker Anschauung heraus ein paar bedeutende Seiten geschrieben hatte[1]), von ihm wirkungsvoll geprägt worden. Aber auch die nach andern Seiten gerichtete Gedankenarbeit hat sich als fruchtbar erwiesen[2]). Zusammenfassend hat Schmarsow in einem Buch, das den Übergang der Kunst von der Antike ins Mittelalter zum Hintergrund hat, den bisherigen Gewinn kritisch erörtert und zum System gefügt[3]). Es ergäbe ein Buch für sich, mit diesen Forschern mich auseinanderzusetzen. Was ich hier bringe, enthält gar nichts Polemisches. Ebensowenig habe ich geglaubt, in allen Fällen die Übereinstimmung mit fremden Ansichten feststellen zu sollen. Ohne der Abhängigkeit von bestimmten Schriften mir bewußt zu sein und immer mehr das Gegenteilige der Meinung in der vorhandenen Literatur heraushörend, muß ich freilich wünschen, daß andere darin anders urteilen und den Gleichklang beträchtlicher finden als ich. Denn schließlich sind doch gerade die Gedanken die überzeugenden, die in der allgemeinen

---

[1]) Wickhoff, Die Wiener Genesis. Jahrbuch der (Wiener) kunsthistorischen Sammlungen, 1895. Neugedruckt in den Schriften I (1912) unter dem Titel: Römische Kunst.

[2]) Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, 1901.

—, Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch der (Wiener) kunsthistorischen Sammlungen, 1902.

—, Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908.

—, Lorenzo Bernini, 1912. — Daneben wären noch die ganz frühen Studien zu nennen, die einzelne Probleme der antiken Ornamentgeschichte erörtern: Stilfragen, 1893. — Auf die Einseitigkeiten und Gefahren, die in der Rieglschen Betrachtungsweise liegen, hat Heidrich in einer bedeutsamen Besprechung von Jantzen, Das niederländische Architekturbild 1910, hingewiesen (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VIII. 117 ff.).

[3]) Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstgeschichte, 1905.

Richtung liegen. Gerade unter den jüngeren Gelehrten gibt es offenbar eine ganze Anzahl, die die Dinge in ähnlicher Art sehen. Aus einem nah verwandten geistigen Bedürfnis heraus ist ein Buch wie Frankls Stufengeschichte der neueren Architektur entstanden[1]). —

Nichts bezeichnet eindrücklicher den Gegensatz zwischen alter Kunst und der Kunst von heute als die Einheitlichkeit der Sehform dort und die Vielfältigkeit der Sehformen hier. In einer Weise, die einzig ist in der bisherigen Kunstgeschichte, scheint das Widersprechendste sich miteinander vertragen zu können. Man schwärmt für Reliefbühne und baut gleichzeitig mit barocken Tiefenwirkungen. Die plastisch-lineare Kunst hat ebenso Geltung wie jene malerische, die auf den bloßen Augeneindruck hinarbeitet. In jedem Kunstblatt durchläuft die Zeichnung fast alle Möglichkeiten. Was bedeuten daneben einzelne auseinandergehende Richtungen der Vergangenheit! Nur ein im Kern historisches Zeitalter hat diese Weitherzigkeit großziehen können. Aber die Einbuße an Kraft gegenüber der einseitigen Stärke vergangener Epochen ist unermeßlich. Es ist eine schöne Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, wenigstens den Begriff eines derartig einheitlichen Sehens lebendig zu erhalten, das verwirrende Durcheinander zu überwinden und das Auge in ein festes und klares Verhältnis zur Sichtbarkeit zu bringen.

In dieser Richtung liegt das Ziel des vorliegenden Buches. Es befaßt sich mit der inneren Geschichte, sozusagen mit der Naturgeschichte der Kunst, nicht mit den Problemen der Künstlergeschichte. (Freilich könnte es sein, daß man beim Studium der Einzelentwicklung auf dieselben Gesetzlichkeiten stieße wie bei der Gesamtentwicklung.) Daß nicht alle kunstgeschichtlichen Begriffe zur Sprache kommen, ist schon im Titel ausgedrückt. Das Buch gehört aber überhaupt nicht zu den abschließenden, sondern zu den tastenden und eröffnenden, die möglichst bald durch gründlichere Einzelstudien überholt werden wollen.

München, im Herbst 1915.

ZUR VIERTEN UND FÜNFTEN AUFLAGE.[2])

Ich bin optimistisch genug, um zu glauben, daß brauchbare Gedanken von selber mit der Zeit sich durchsetzen, und finde, es sei überflüssig, jedem, der eine andere Meinung hat, nachzulaufen und um seine Zustimmung sich zu bemühen. Die Hauptsache ist, daß ein Buch gelesen wird. Was richtig darin ist, wird Wurzel fassen, und das Falsche, das unvermeidbar zu sein scheint, wird absterben.

Etwas anderes ist es aber, wenn das Mißverstehen sich einer Sache bemächtigt hat und die Oberflächlichkeit den Sinn eines Buches entstellt. Dann muß man reden, denn sonst häuft sich eine falsche Vorstellung auf die andere und man wird für Behauptungen haftbar gemacht, mit denen man gar nichts zu tun hat. Das ist mein Fall. In einer Reihe von kunsthistorischen Arbeiten der letzten Zeit wird — mehr oder weniger offen — auf meine „Grundbegriffe" als auf eine Gefahr hingedeutet, die die „allein echte" Kunstgeschichte bedrohe.

---

[1]) Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Architektur, 1914.

[2]) Unter dem Titel „In eigner Sache" zuerst gedruckt in der „Kunstchronik" 1920, Nr. 20.

VORWORT

Das rote Tuch, das die Gemüter erregt, ist zunächst der Begriff „Kunstgeschichte ohne Namen“. Ich weiß nicht, woher mir das Wort zugeflogen ist: es lag in der Luft. Es bezeichnet aber jedenfalls deutlich die Absicht, etwas zur Darstellung zu bringen, das *unter* dem Individuellen liegt. Hier setzt nun der Widerspruch laut ein: „das Wertvolle ist doch die Persönlichkeit in der Kunstgeschichte; die Ausschaltung des Subjekts bedeutet eine trostlose Verarmung; an Stelle der Geschichte tritt ein blutloses Schema usw.“. Nun, plumper hätte man mich nicht mißverstehen können. Was sollen denn diese Beteuerungen, wo kein Mensch die Tatsache vom Wert des Individuums bezweifelt! Was ich gebe, ist doch nicht eine neue Kunstgeschichte, die sich an Stelle der alten setzen will: es ist doch nur ein Versuch, die Sache einmal von einer anderen Seite her anzufassen, um für die Geschichtsschreibung Richtlinien zu finden, die eine gewisse Sicherheit des Urteils verbürgen. Ob der Versuch gelungen ist oder nicht, steht hier außer Frage. Ich verteidige nur das Ziel, das für jeden eine Bedeutung haben muß, der mit der Feststellung der äußeren Tatsachen die Aufgabe der Kunstgeschichte nicht für erledigt hält.

Es ist mir nie eingefallen, die Kunstgeschichte in eine Geschichte der Sehformen aufgehen zu lassen, aber das glaube ich allerdings, daß man sich um die allgemeine Anschauungsform einer Zeit bemühen muß, weil ohne diese Kenntnis ein Kunstwerk niemals richtig beurteilt werden kann. Man stochert dann immer mit der Stange im Nebel herum. Beispiele stehen zu Diensten.

Es ist eine falsche Vorstellung, die Kunstmittel hätten zu allen Zeiten den gleichen Ausdruckswert gehabt und die alte Kunst hätte mit derselben Freiheit die Auswahl treffen können wie ein moderner Mensch, der alle bisher realisierten Möglichkeiten übersieht. Ich nenne das eine naive Kunstgeschichte gegenüber einer kritischen.

Aber nun wirft man ein: Wie kann man von allgemeinen Anschauungsformen reden, wo Gegensätze wie Grünewald und Dürer nebeneinander vorkommen? Darauf antworte ich: Wie sollte es in der Kunst anders sein als auf anderen Feldern des geschichtlichen Lebens! Natürlich sind die Zeiten rar, wo ein Typus vollkommen und ausschließlich sich durchgesetzt hat und wo nicht verschiedene Strömungen sich mischen. Eine Zeit der Krisen wie die Zeit der Reformation mußte wohl zwiespältig sein. Und dennoch wird man in jeder Zeichnung Grünewalds sofort das 16. Jahrhundert erraten. Warum? Weil er eben doch in wesentlichen Eigenschaften mit Dürer zusammengeht.

Ich habe in meinem Buch versucht, die Anschauungsformen der neueren Zeit nach ihren allgemeinsten Möglichkeiten zu umschreiben. Eine solche Charakteristik kann sich — ich wiederhole es — mit der tatsächlichen Geschichte nicht decken, es ist eine bloße Hilfskonstruktion, ein Maßstab, an dem man Richtungen festlegen kann. Wenn man glaubt, mich darauf aufmerksam machen zu müssen, daß in der deutschen Kunstgeschichte z. B. keine so klaren Entwicklungslinien vorkämen, sondern die Geschichte in vielfachem auf und ab, vor- und rückwärts sich bewege, so danke ich für die freundliche Absicht der Belehrung, aber die Tatsache war mir schon bekannt und sie tut hier nichts zur Sache.

Und nun das andere: das Problem vom Wandel der Anschauungsformen. Alles Werden auf dieser Welt ist an gewisse Bedingungen gebunden und verläuft innerhalb gewisser Schranken. Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich. So hat das Denken seine bestimmte Entwicklung und man unterscheidet verschiedene Denkstufen — warum sollte die Kunst in ihrem anschauenden Verhältnis zur Welt eine Ausnahme machen? Und sollte es unmöglich sein, für diese Entwicklungen, wie sie sich in immer neuen Kombinationen schon mehrfach wiederholt haben, eine ungefähre Formel zu finden? Gewiß, man kommt nie auf denselben Punkt zurück, und die „Grundbegriffe", wie sie für die neuere Zeit vielleicht zutreffen, sind nicht talia qualia auf irgendeine andere Periode zu übertragen, aber das hindert doch nicht, die Frage nach den natürlichen Entwicklungsbedingungen des Sehens immer wieder und überall aufzunehmen. Es war nie meine Meinung, diese Entwicklung dem selbständigen Abschnurren eines Uhrwerks gleichzusetzen. Daß das Sehen nicht ein bloß mechanischer Akt ist, sondern seelisch bedingt bleibt, darüber ist doch kein Wort zu verlieren. „In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt." Man sagt mir also durchaus nichts Neues, wenn man mir vorhält, das Sehen umfasse den ganzen Menschen.

„Bedingend und bedingt" steht die Sehentwicklung in der Gesamtgeschichte drin. Gleichgültig, wie hoch man den ersten Faktor anschlägt: um die Anerkennung der Tatsache, daß er existiert, wird niemand herumkommen. Aber nun ist es ja sehr begreiflich, daß der erzählende Historiker eine Abneigung gegen solche Begriffe hat, die ihm das Konzept verwirren. Indessen, die Sache ist nicht so gefährlich. Wer erwartet denn, daß bei jeder Gelegenheit die letzten Fragen nach dem Warum aufgenommen würden?

Es genügt, wenn das Problem als solches lebendig bleibt. Mit der Zeit freilich wird die Geschichte der bildenden Kunst sich eine ähnliche Disziplin angliedern müssen, wie sie die Literaturgeschichte in der Sprachgeschichte schon lange besitzt. Die Dinge liegen nicht völlig gleich, aber doch ähnlich. Und in der Philologie hat noch niemand gefunden, daß die Bewertung der Dichterpersönlichkeit durch sprachwissenschaftliche oder allgemein-formgeschichtliche Untersuchungen Schaden gelitten hätte.

Was aber die Frage anbelangt: „Künstlergeschichte oder Kunstgeschichte?", so ist diese uralt und wird nicht aufhören, solange es vorwiegend analytisch und vorwiegend synthetisch begabte Köpfe gibt. Das Wünschbare wäre ja ein Gleichmaß in der Begabung, aber dieses ist selten, und man muß froh sein, wenn man sich gegenseitig versteht und nicht die bornierte Einseitigkeit das Feld behauptet. Schon Winckelmann hat die Kunstentwicklung als einen gesetzmäßigen Vorgang aufgefaßt, und es ist in gleichem Geiste gedacht, wenn Jacob Burckhardt auf der Höhe seines Lebens vor der unerschöpflichen Formenwelt der Sammlungen des Kensington-Museums sich Kraft und Muße wünscht, „die lebendigen Gesetze der Form auf möglichst klare Formeln zu bringen" (Brief auf London vom 2. Aug. 1879). Überflüssig zu sagen, daß jede Synthese sich durch die Tatsachen rechtfertigen lassen muß. Aber es würde einen Rückgang der Bildung bedeuten, wenn für solche Konzeptionen kein Verständnis mehr vorhanden wäre.

H. W.

Inhalts-Verzeichnis

Die Sternchen (*) hinter den im Text erwähnten Künstlernamen oder Kunstwerken verweisen auf Abbildungen im Buche.

Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis aller Abbildungen befindet sich auf Seite 258.



Jan van Goyen

1. Die doppelte Wurzel des Stils

Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen, wie er in Tivoli einmal als junger Mensch, zusammen mit drei Kameraden, einen Ausschnitt der Landschaft zu malen unternahm, er und die andern fest entschlossen, von der Natur dabei nicht um Haaresbreite abzuweichen. Und obwohl nun das Vorbild das gleiche gewesen war und jeder mit gutem Talent das an sich gehalten hatte, was seine Augen sahen, kamen doch vier ganz verschiedene Bilder heraus, so verschieden unter sich, wie eben die Persönlichkeiten der vier Maler. Woraus dann der Berichterstatter den Schluß zog, daß es ein objektives Sehen nicht gäbe, daß Form und Farbe je nach dem Temperament immer verschieden aufgefaßt werden würden.

Für den Kunsthistoriker hat diese Beobachtung nichts Überraschendes. Man rechnet längst damit, daß jeder Maler „mit seinem Blute" male. Alles Unterscheiden der einzelnen Meister und ihrer „Hand" beruht im letzten Grunde darauf, daß man solche Typen individueller Formgebung anerkennt. Bei gleicher Orientierung des Geschmackes (uns würden jene vier Tivolilandschaften zunächst wahrscheinlich ziemlich gleich, nämlich nazarenisch vorkommen) wird die Linie hier mehr eckigen, dort mehr rundlichen Charakter haben, hier mehr stockend und langsam, dort mehr strömend und drängend in der Bewegung empfunden sein. Und wie die Proportionen bald



Botticelli (Ausschnitt)

mehr ins Schlanke, bald mehr ins Breite fallen, so stellt sich die körperliche Modellierung dem einen vielleicht voll und saftig dar, während dieselben Vorsprünge und Eintiefungen von andern zurückhaltender, mit viel mehr Knappheit gesehen werden. Und so ist es mit dem Licht und mit der Farbe. Die redlichste Absicht, genau zu beobachten, kann nicht verhindern, daß eine Farbe das eine Mal mehr nach der warmen Seite hin, das andere Mal mehr nach der kalten aufgefaßt wird, daß ein Schatten bald weicher, bald härter, ein Lichtgang bald schleichend, bald mehr lebhaft und springend erscheint.

Läßt man die Verpflichtung auf ein gemeinsames Vorbild der Natur fallen, so treten diese *individuellen Stile* natürlich noch deutlicher auseinander. Botticelli und Lorenzo di Credi sind zeit- und stammverwandte Künstler, beides Florentiner des späteren Quattrocento, aber wenn Botticelli* einen weiblichen Körper zeichnet, so ist es nach Gewächs und Formenauffassung etwas, das nur ihm eigentümlich ist und was von jedem Frauenakt des Lorenzo* sich so grundsätzlich und unverwechselbar unterscheidet wie eine Eiche von einer Linde. In Botticellis ungestümer Linienführung gewinnt jede Form eine eigentümliche Verve und Aktivität, für den bedächtig modellierenden Lorenzo erschöpft sich der Anblick wesentlich im Eindruck der ruhenden Erscheinung. Nichts lehrreicher, als den ähnlich gebogenen Arm hier und dort zu vergleichen. Die Schärfe des Ellenbogens, der zügige Strich des Unterarms und dann wie die Finger radiant über der Brust auseinandergehen, jede Linie geladen mit Energie, das ist Botticelli; Credi wirkt lahmer dagegen. Sehr überzeugend modelliert, das heißt im Volumen empfunden, besitzt seine Form doch nicht die Stoßkraft der Botticellischen Kontur. Das ist ein Temperamentsunterschied, und dieser Unterschied geht

durch, gleichgültig, ob man das Ganze vergleicht oder die Teile. In der Zeichnung eines bloßen Nasenflügels müßte man schon das Wesentliche des Stilcharakters erkennen.


Lorenzo di Credi

Bei Credi posiert eine bestimmte Person, was bei Botticelli nicht der Fall ist; trotzdem ist es nicht schwer zu erkennen, wie die Formauffassung beiderseits mit einer bestimmten Vorstellung von schöner Gestalt und schöner Bewegung zusammenhängt, und wenn Botticelli im schlanken Emporführen der Figur sich ganz seinem Formideal überläßt, so spürt man doch auch bei Credi, daß der besondere Fall von Wirklichkeit ihm kein Hindernis gewesen ist, in Tritt und Formenmaß seine Natur zum Ausdruck zu bringen.

Eine ganz besonders reiche Ausbeute bietet dem Formpsychologen das stilisierte Gefält in diesem Zeitalter. Mit verhältnismäßig wenigen Elementen ist hier eine ungeheure Mannigfaltigkeit stark differenzierten individuellen Ausdrucks erzeugt worden. Hunderte von Malern haben die sitzende Maria dargestellt mit dem zwischen den Knien sich einsackenden Gefält, und es ist jedesmal eine Form gefunden worden, hinter der ein ganzer Mensch steckt. Allein auch in dem malerischen Stil holländischer Kabinettsbilder des 17. Jahrhunderts, nicht nur in den großen Linien italienischer Renaissancekunst, hat die Draperie noch die gleiche psychologische Bedeutung.

Terborch* hat bekanntlich den Atlas besonders gern und gut gemalt. Man meint, der vornehme Stoff könne gar nicht anders aussehen, als wie er hier erscheint, und doch ist es nur die Vornehmheit des Malers, die in seinen Formen zu uns spricht, und schon Metsu* hat das Phänomen dieser Faltenbildungen wesentlich anders gesehen: das Gewebe ist mehr nach Seite des Schweren empfunden, des Schwerfallenden und Schwerfaltenden, der Grat hat weniger Feinheit, es fehlt der einzelnen Faltenkurve die Eleganz und der Faltenfolge die angenehme Lässigkeit, das Brio ist entwichen. Es ist noch immer Atlas und von einem Meister gemalt, aber neben Terborch gesehen, wirkt der Stoff Metsus beinahe dumpf.



Terborch

Und nun ist das in unserm Bild nicht etwa bloß der Zufall einer schlechten Laune: das Schauspiel wiederholt sich, und so sehr ist es typisch, daß man mit den gleichen Begriffen fortfahren kann, wenn man zur Analyse von Figur und Figurenanordnung weitergeht. Der entblößte Arm jener musizierenden Dame bei Terborch — wie fein ist er empfunden in Gelenk und Bewegung, und wie viel schwerer wirkt die Form bei Metsu, nicht weil sie schlechter gezeichnet wäre, sondern weil sie anders geführt ist. Die Gruppe dort ist leicht gebaut, und die Figuren behalten viel Luft, Metsu gibt das massiger Zusammengedrängte. Eine Häufung wie den zusammengeschobenen dicken Tischteppich mit dem Schreibzeug darauf würde man bei Terborch kaum finden.

Und so kann man weitergehn. Und wenn von der schwebenden Leichtigkeit der malerischen Tonstufen bei Terborch in unserm Klischee nichts



Metsu

mehr zu spüren ist, so spricht der Formenrhythmus des Ganzen doch noch eine vernehmliche Sprache, und es wird keiner besonderen Überredung bedürfen, um in der Art, wie die Teile sich gegenseitig in Spannung halten, eine Kunst anzuerkennen, die der der Faltenzeichnung innerlich verwandt ist.

Das Problem bleibt identisch bei den Bäumen der Landschafter: ein Ast, das Fragment eines Astes — und man kann sagen, ob Hobbema oder Ruysdael der Autor ist, nicht nach einzelnen äußerlichen Merkmalen der „Manier", sondern weil alles Wesentliche der Formempfindung schon im kleinsten Bruchteil vorhanden ist. Die Bäume Hobbemas*, auch wo er dieselbe Spezies malt wie Ruysdael*, werden immer leichter erscheinen, sie sind gelockerter im Umriß und stehen lichter im Raum. Ruysdaels ernstere Art belastet den Gang der Linie mit einer eigentümlich wuchtigen Schwere, er liebt das langsame Steigen und Fallen der Silhouette, er hält die Laubmassen kompakter zusammen, und es ist überaus charakteristisch, wie er die einzelnen Formen nicht voneinander loskommen läßt in seinen Bildern, sondern ein zähes Ineinander gibt. Ein Stamm silhouettiert sich selten frei gegen den Himmel. Viel schwer wirkende Horizonthinterschneidung und dumpfe Berührung von Baum und Bergumriß. Wo Hobbema umgekehrt die anmutig springende Linie liebt, die aufgelichtete Masse, das geteilte Terrain, die lieblichen Ausschnitte und Durchblicke: jeder Teil wieder ein Bildchen im Bild.

Feiner und feiner werdend muß man in dieser Art den Zusammenhang des Einzelnen und des Ganzen bloßzulegen versuchen, um zur Bestimmung individueller Stiltypen zu gelangen, nicht nur in der zeichnerischen Form, auch in der Lichtführung und Farbe. Man wird begreifen, wie eine bestimmte Formauffassung sich notwendig mit einer bestimmten Farbigkeit verbindet und wird allmählich den ganzen Komplex persönlicher Stilmerkmale als Ausdruck eines bestimmten Temperamentes verstehen lernen. Für die beschreibende Kunstgeschichte ist hier noch sehr viel zu tun.

Nun zerfällt aber der Verlauf der Kunstentwicklung nicht in lauter einzelne Punkte: die Individuen ordnen sich zu größeren Gruppen. Botticelli und Lorenzo di Credi, verschieden unter sich, sind sich doch ähnlich als Florentiner gegenüber jedem Venezianer, und Hobbema und Ruysdael, so sehr sie auseinandergehen, werden sofort gleichartig, sobald man ihnen, den Holländern, einen Flamen wie Rubens gegenüberstellt. Das heißt: neben den persönlichen Stil tritt der *Stil der Schule, des Landes, der Rasse.*

Lassen wir holländische Art durch den Gegensatz flämischer Kunst deutlich

werden! Die flache Wiesenlandschaft bei Antwerpen bietet an sich kein anderes Bild als die holländischen Weidegründe, denen die heimischen Maler den Ausdruck des ruhigsten Ausgebreitetseins gegeben haben. Wenn aber Rubens* diese Motive behandelt, so scheint der Gegenstand ein ganz anderer zu sein; das Erdreich wirft sich in schwungvollen Wellen, Baumstämme winden sich leidenschaftlich empor, und ihre Laubkronen sind so sehr als geschlossene Massen behandelt, daß Ruysdael* und Hobbema* jetzt gleichmäßig als äußerst feine Silhouettierer daneben erscheinen. Holländische Subtilität neben flämischer Massigkeit. Verglichen mit der Bewegungsenergie der Rubensschen Zeichnung wirkt alle holländische Form still, gleichgültig, ob es sich um den Anstieg eines Hügels handelt oder um die Art, wie ein Blumenblatt sich wölbt. Kein holländischer Baumstamm hat das Pathos der flämischen Bewegung, und selbst die mächtigen Eichen Ruysdaels erscheinen noch feingliedrig neben den Bäumen des Rubens. Rubens geht mit dem Horizont hoch hinauf und macht das Bild schwer, indem er es mit viel Materie belastet, bei den Holländern ist das Verhältnis von Himmel und Erde grundsätzlich anders: der Horizont liegt tief, und es kann vorkommen, daß vier Fünftel des Bildes der Luft überlassen sind.

Das sind Beobachtungen, die natürlich erst Wert gewinnen, wenn sie sich verallgemeinern lassen. Man muß die Feinheit holländischer Landschaften zusammenhalten mit verwandten Phänomenen und bis in das Gebiet der Tektonik hinein verfolgen. Die Schichtung einer Backsteinmauer oder das Flechtwerk eines Korbes ist in Holland ebenso eigentümlich empfunden worden wie das Laubwerk der Bäume. Es ist charakteristisch, daß nicht nur ein Feinmaler wie Dov, sondern auch ein Erzähler wie Jan Steen mitten in der ausgelassensten Szene für die reinliche Zeichnung eines Korbgeflechtes Zeit hat. Und das Liniennetz der weiß verstrichenen Fugen eines Backsteinbaues, die Konfiguration sauber gesetzter Pflastersteine, alle diese kleinteiligen Muster sind von den Architekturmalern recht eigentlich genossen worden. Von der wirklichen Architektur Hollands aber wird man sagen können, daß der Stein eine besondere spezifische Leichtigkeit gewonnen zu haben scheine. Ein typischer Bau wie das Amsterdamer Rathaus vermeidet alles, was im Sinne flämischer Phantasie die Erscheinung der großen Steinmasse ins Gewichtige drängen könnte.

Man stößt hier überall auf Grundlagen nationalen Empfindens, wo der Formgeschmack sich unmittelbar berührt mit geistig-sittlichen Momenten, und die Kunstgeschichte hat noch dankbare Aufgaben vor sich, sobald sie



Hobbema

diese Frage nationaler Formpsychologie systematisch aufnehmen will. Alles hängt zusammen. Die stillen Situationen der holländischen Figurenbilder bilden die Grundlage auch für Erscheinungen der architektonischen Welt. Zieht man aber Rembrandt heran und seine Empfindung für das Leben des Lichtes, das, jeder festen Gestalt sich entziehend, geheimnisvoll in unbegrenzten Räumen sich regt, so möchte man sich leicht verleiten lassen, die Betrachtung zu einer Analyse germanischer Art im Gegensatz zu romanischer überhaupt zu erweitern.

Allein, schon gabelt sich das Problem. Wenn im 17. Jahrhundert holländisches und flämisches Wesen sehr deutlich sich voneinander scheidet, so kann man doch nicht ohne weiteres eine einzelne Kunstperiode zu allgemeinen Urteilen über den nationalen Typus verwerten. Verschiedene Zeiten bringen verschiedene Kunst hervor, Zeitcharakter kreuzt sich mit Volkscharakter. Es muß erst festgestellt werden, wieviel ein Stil an durchgehenden Zügen enthält, bevor man ihn als nationalen Stil im besonderen Sinne ansprechen kann. So beherrschend Rubens innerhalb seiner Landschaft erscheint und so viele Kräfte nach seinem Pole gerichtet sind, man kann doch nicht zugeben, daß er in gleichem Maße Ausdruck „bleibenden" Volkscharakters gewesen sei, wie man das von der zeitgenössischen holländischen Kunst sagen kann. Der Zeiteinschlag spricht bei ihm stärker mit. Eine besondere Kultur-



Rubens

strömung, die Empfindung des romanischen Barock bedingt stark seinen Stil, und so empfangen wir von ihm mehr als von den „zeitlosen" Holländern die Aufforderung, uns von dem, was man als Zeitstil bezeichnen muß, eine Vorstellung zu machen.

Man gewinnt diese Vorstellung am besten in Italien, weil hier die Entwicklung unabhängig von außen sich vollzogen hat und das Durchgehende des italienischen Charakters in allem Wechsel sehr wohl erkennbar bleibt. Der Stilwandel von der Renaissance zum Barock ist ein rechtes Schulbeispiel, wie ein neuer Zeitgeist sich eine neue Form erzwingt.

Hier kommen wir auf vielbegangene Wege. Nichts liegt der Kunsthistorie näher, als Stil- mit Kulturepochen parallel zu setzen. Die Säulen und Bogen der Hochrenaissance reden so vernehmlich von dem Geist der Zeit wie die Figuren Raffaels, und eine Barockarchitektur gibt die Vorstellung von dem Wandel der Ideale nicht minder deutlich, als wenn man die breit ausladende Gebärde Guido Renis mit der edlen Getragenheit und Größe der Sixtinischen Madonna vergleicht.

Es sei erlaubt, diesmal ausschließlich auf architektonischem Boden zu bleiben. Der Zentralbegriff der italienischen Renaissance ist der Begriff der vollkommenen Proportion. Wie in der Figur, so hat diese Zeit im Bauwerk versucht, das Bild der in sich ruhenden Vollkommenheit zu gewinnen. Jede

Form zu abgeschlossenem Dasein herausgebildet, frei in den Gelenken; lauter selbständig atmende Teile. Die Säule, der Flächenausschnitt an der Wand, das Volumen eines einzelnen Raumgliedes wie des Raumganzen, die Massen des Aufbaues insgesamt — es sind lauter Gestaltungen, die den Menschen ein in sich befriedigtes Dasein finden lassen, über menschliches Maß hinausgehend, aber der Phantasie noch immer zugänglich. Mit unendlichem Wohlgefühl empfindet der Sinn diese Kunst als Bild eines erhöhten freien Daseins, an dem ihm teilzunehmen vergönnt ist.

Der Barock bedient sich desselben Formensystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende, nicht das Begrenzte und Faßbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale. Das Ideal der schönen Proportion verschwindet, das Interesse hängt sich nicht an das Sein, sondern an das Geschehen. Die Massen kommen in Bewegung, schwere, dumpf-gegliederte Massen. Die Architektur hört auf — was sie in der Renaissance im höchsten Grade gewesen ist —, eine Gelenkkunst zu sein, und die einst zum Eindruck höchster Freiheit getriebene Durchgliederung des Baukörpers weicht einer Zusammenballung von Teilen ohne eigentliche Selbständigkeit.

Diese Analyse ist gewiß nicht erschöpfend, aber sie kann genügen, um zu zeigen, in welcher Weise Stile Zeitausdruck sind. Es ist deutlich ein neues Lebensideal, das aus der Kunst des italienischen Barock spricht, und wenn wir die Architektur vorangestellt haben, weil sie die eindrücklichste Verkörperung dieses Ideals gibt, so sagen die zeitgenössischen Maler und Bildhauer in ihrer Sprache doch dasselbe, und wer die psychischen Grundlagen des Stilwandels auf Begriffe bringen will, wird hier wahrscheinlich rascher das entscheidende Wort erfahren als bei den Architekten. Das Verhältnis des Individuums zur Welt hat sich verändert, ein neues Gefühlsreich hat sich aufgetan, die Seele drängt nach Auflösung in der Erhabenheit des Übergroßen und Unendlichen. „Affekt und Bewegung um jeden Preis", so gibt der Cicerone in kürzester Formel die Charakteristik dieser Kunst. —

Wir haben mit der Skizzierung der drei Beispiele von individuellem Stil, von Volksstil und von Zeitstil die Ziele einer Kunstgeschichte illustriert, die den Stil in erster Linie als Ausdruck faßt, als Ausdruck einer Zeit- und Volksstimmung wie als Ausdruck eines persönlichen Temperaments. Es ist offenbar, daß damit die künstlerische Qualität der Hervorbringung nicht angerührt ist: das Temperament macht wohl kein Kunstwerk, aber es ist das, was man den stofflichen Teil der Stile nennen kann, in dem weiten

Sinne, daß auch das besondere Schönheitsideal (des Einzelnen wie einer Gesamtheit) darunter befaßt wird. Die kunsthistorischen Arbeiten dieser Art sind noch weit entfernt von dem Grad der Vollendung, den sie haben könnten, aber die Aufgabe ist lockend und dankbar.

Künstler freilich sind für historische Stilfragen nicht leicht zu interessieren. Sie nehmen das Werk ausschließlich von seiten der Qualität: ist es gut? ist es in sich geschlossen? ist die Natur zu einer starken und klaren Darstellung gekommen? Alles andere ist mehr oder weniger gleichgültig. Man lese, wie Hans von Marées von sich berichtet, daß er immer mehr lerne, von Schulen und Persönlichkeiten abzusehen, um nur die Lösung der künstlerischen Aufgabe im Auge zu behalten, die im letzten Grunde dieselbe sei für Michelangelo wie für Bartholomäus van der Helst. Kunsthistoriker, die umgekehrt von der Verschiedenheit der Erscheinungen ausgehen, haben sich den Spott der Künstler immer wieder gefallen lassen müssen: sie machten die Nebensache zur Hauptsache, sie hielten sich, indem sie die Kunst eben nur als Ausdruck verstehen wollten, gerade an die nicht-künstlerischen Seiten im Menschen. Man könne das Temperament eines Künstlers analysieren und habe damit doch nicht erklärt, wieso ein Kunstwerk zustande gekommen sei, und der Nachweis aller Verschiedenheiten von Raffael und Rembrandt sei doch nur eine Umgehung des Hauptproblems, denn es käme nicht darauf an, zu zeigen, worin sich die beiden unterschieden, sondern wie beide auf verschiedenem Wege das gleiche hervorbrachten, nämlich große Kunst.

Es wird hier kaum nötig sein, für die Kunsthistoriker einzustehen und ihre Arbeit vor einem zweifelnden Publikum zu verteidigen. So natürlich für den Künstler der Standpunkt ist, das allgemein Gesetzliche in den Vordergrund zu rücken, so wenig wird man dem historischen Betrachter das Interesse an der Verschiedenartigkeit der Form verargen dürfen, unter der die Kunst auftritt, und es bleibt ein unverächtliches Problem, die Bedingungen aufzudecken, die als stofflicher Einschlag — man nenne es Temperament oder Zeitgeist oder Rassencharakter — den Stil von Individuen, Epochen und Völkern formen.

Allein mit einer Analyse auf Qualität und auf Ausdruck hin ist der Tatbestand überhaupt noch nicht erschöpft. Es kommt ein drittes hinzu — und damit sind wir zu dem springenden Punkt dieser Untersuchung gelangt —: die Darstellungsart als solche. Jeder Künstler findet bestimmte „optische“ Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung

dieser „optischen Schichten“ muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.

Versuchen wir durch Beispiele uns deutlich zu machen. — Es gibt kaum zwei Künstler, die, obwohl Zeitgenossen, ihrem Temperament nach weiter auseinanderstehen als der italienische Barockmeister Bernini und der holländische Maler Terborch. Unvergleichbar wie die Menschen, sind denn auch ihre Werke. Vor den stürmischen Figuren Berninis wird niemand an die stillen feinen Bildchen Terborchs denken. Und doch: wer etwa Zeichnungen der beiden Meister zusammenhielte und das Generelle der Mache vergliche, müßte zugeben, daß darin eine vollkommene Verwandtschaft vorliegt. Es ist beidemal jene Manier eines Sehens in Flecken statt in Linien, etwas, was wir malerisch nennen und was ein unterscheidendes Merkmal des 17. Jahrhunderts gegenüber dem 16. Jahrhundert ist. Wir stoßen also hier auf eine Art von Sehen, an der die heterogensten Künstler teilnehmen können, weil sie zu einem bestimmten Ausdruck offenbar nicht verpflichtet. Gewiß, ein Künstler wie Bernini hat des malerischen Stils bedurft, um das zu sagen, was er zu sagen hatte, und es ist absurd, zu fragen, wie er sich im Linienstil des 16. Jahrhunderts ausgedrückt haben würde. Aber offenbar handelt es sich hier um wesentlich andere Begriffe, als wenn man etwa von dem Schwung barocker Massenbehandlung im Gegensatz zu der Ruhe und Gehaltenheit der Hochrenaissance spricht. Größere oder geringere Bewegtheit sind Ausdrucksmomente, die mit einheitlichem Maßstab gemessen werden können: malerisch und linear aber sind wie zwei verschiedene Sprachen, in denen man alles mögliche sagen kann, wenn auch jede nach einer gewissen Seite hin ihre Stärke haben und aus einer besonderen Orientierung zur Sichtbarkeit hervorgegangen sein mag.

Ein anderes Beispiel. Man kann die Linie Raffaels auf Ausdruck hin analysieren, ihren großen edlen Gang beschreiben gegenüber der kleineren Geschäftigkeit des quattrocentistischen Konturs; man kann in dem Linienzug der Venus des Giorgione die Nachbarschaft der Sixtinischen Madonna empfinden und, auf die Plastik übergreifend, etwa in Sansovinos jugendlichem Bacchus mit der hochgehobenen Schale die neue, langhinlaufende Linie aufweisen, und niemand wird widersprechen, wenn man in dieser großen Formgebung den Hauch der neuen Empfindung des 16. Jahrhunderts verspürt: es ist kein äußerliches Historizieren, Form und Geist in dieser Art zusammenzubinden. Allein das Phänomen hat noch eine andere Seite. Wer die große Linie erklärt, hat noch nicht die Linie an sich erklärt. Es ist kei-

neswegs selbstverständlich, daß Raffael und Giorgione und Sansovino Ausdruck und Schönheit der Form in der Linie suchten. Wieder aber handelt es sich um internationale Zusammenhänge. Die gleiche Epoche ist auch für den Norden die Epoche der Linie, und zwei Künstler, die gewiß als Persönlichkeiten wenig Verwandtschaft haben, Michelangelo und der jüngere Hans Holbein, sind sich darin gleich, daß sie den Typus der ganz strengen Linearzeichnung vertreten. Mit andern Worten: es läßt sich in der Stilgeschichte eine untere Schicht von Begriffen aufdecken, die sich auf die Darstellung als solche beziehen, und es läßt sich eine Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens geben, für die die Verschiedenheit des individuellen und nationalen Charakters von keiner großen Bedeutung mehr ist. Diese innere optische Entwicklung herauszuholen, ist freilich nicht ganz leicht, deswegen nicht, weil die darstellerischen Möglichkeiten eines Zeitalters nie in abstrakter Reinheit sich zeigen, sondern, wie natürlich, immer an einen gewissen Ausdrucksgehalt gebunden sind, und der Betrachter ist dann meistens geneigt, im Ausdruck die Erklärung für die ganze Erscheinung zu suchen.

Wenn Raffael seine Bildarchitekturen aufführt und mit strenger Gesetzlichkeit den Eindruck von Gehaltenheit und Würde in unerhörtem Maße gewinnt, so kann man auch dafür in seinen besonderen Aufgaben den Anstoß und das Ziel finden; und doch ist die „Technik" Raffaels nicht ganz auf Rechnung einer Stimmungsabsicht zu setzen, es handelt sich vielmehr um eine Darstellungsform seiner Zeit, die er nur in besonderer Weise ausgebildet und seinen Zwecken dienstbar gemacht hat. An ähnlich feierlichen Ambitionen hat es auch später nicht gefehlt, ohne daß man auf seine Schemata hätte zurückgreifen können. Der französische Klassizismus des 17. Jahrhunderts ruht auf einer anderen „optischen" Grundlage und ist deshalb bei ähnlicher Absicht notwendig zu andern Ergebnissen gelangt. Wer alles nur auf Ausdruck bezieht, macht die falsche Voraussetzung, daß jeder Stimmung immer dieselben Ausdrucksmittel zur Verfügung gestanden hätten.

Und wenn man von den Fortschritten im Imitativen spricht, von dem, was ein Zeitalter an neuen Naturbeobachtungen gebracht hat, so ist auch das ein Stoffliches, das an primär gegebene Darstellungsformen gebunden ist. Die Beobachtungen des 17. Jahrhunderts werden nicht einfach in das Gewebe der cinquecentistischen Kunst eingetragen, die Gesamtunterlage ist eine andere geworden. Es ist ein Fehler, daß die Kunstgeschichtsschreibung so unbedenklich mit dem stumpfen Begriff der Naturnachahmung operiert: als ob es sich dabei um einen gleichartigen Prozeß zunehmender Vervollkomm-

nung handelte. Alle Steigerung in der „Hingabe an die Natur“ erklärt nicht die Art, wie sich eine Landschaft des Ruysdael von einer Landschaft des Patenier unterscheidet, und die „fortgeschrittene Bewältigung des Wirklichen“ macht den Gegensatz zwischen einem Kopf des Frans Hals und einem Kopf Albrecht Dürers noch nicht verständlich. Der stofflich-imitative Gehalt mag an sich noch so verschieden sein, das Entscheidende bleibt, daß der Auffassung da und dort ein anderes „optisches“ Schema zugrunde liegt, ein Schema, das aber viel tiefer verankert ist als in den bloß imitativen Entwicklungsproblemen: es bedingt die Erscheinung der Architektur ebensogut wie die der darstellenden Kunst, und eine römische Barockfassade hat denselben optischen Nenner wie eine Landschaft des van Goyen.

2. Die allgemeinsten Darstellungsformen

Mit der Erörterung dieser allgemeinsten Darstellungsformen beschäftigt sich unsere Schrift. Sie analysiert nicht die Schönheit Lionardos oder Dürers, wohl aber das Element, in dem diese Schönheit Gestalt gewonnen hat. Sie analysiert nicht die Naturdarstellung nach ihrem imitativen Gehalt und wie sich etwa der Naturalismus des 16. Jahrhunderts unterscheidet von dem des 17., wohl aber die Art der Auffassung, die den darstellenden Künsten in den verschiedenen Jahrhunderten zugrunde liegt.

Auf dem Gebiet der neueren Kunst wollen wir versuchen, diese Grundformen herauszusondern. Man bezeichnet die Folge der Perioden mit den Namen Frührenaissance — Hochrenaissance — Barock, Namen, die wenig besagen und in ihrer Anwendung auf Süden und Norden notwendig zu Mißverständnissen führen müssen, die aber kaum mehr zu verdrängen sind. Unglücklicherweise spielt noch die Bildanalogie: Knospe — Blüte — Verfall eine irreführende Nebenrolle. Wenn zwischen 15. und 16. Jahrhundert in der Tat ein qualitativer Unterschied besteht, indem das 15. Jahrhundert sich ganz allmählich erst die Wirkungseinsichten hat erarbeiten müssen, über die das 16. frei verfügt, so steht doch die (klassische) Kunst des Cinquecento und die (barocke) Kunst des Seicento dem Werte nach auf einer Linie. Das Wort klassisch bezeichnet hier kein Werturteil, denn es gibt auch eine Klassizität des Barock. Der Barock, oder sagen wir die moderne Kunst, ist weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist eine generell andere Kunst. Die abendländische Entwicklung der neuen Zeit läßt sich nicht auf das Schema einer einfachen Kurve mit Anstieg, Höhe und Abstieg bringen, sie hat zwei Höhepunkte.

Man mag seine Sympathien dem einen oder dem andern zuwenden: jedenfalls muß man sich bewußt sein, dabei willkürlich zu urteilen, wie es willkürlich ist, zu sagen, der Rosenstrauch erlebe seine Höhe in der Bildung der Blüte und der Apfelbaum in der Bildung der Frucht.

Im Interesse der Einfachheit müssen wir die Freiheit in Anspruch nehmen, vom 16. und 17. Jahrhundert als Stileinheiten sprechen zu dürfen, trotzdem diese Zeitabschnitte keine homogene Produktion bedeuten und namentlich die Züge der seicentistischen Physiognomie schon lang vor dem Jahre 1600 sich zu bilden begonnen hatten, wie sie andererseits noch weithin das Aussehen des 18. Jahrhunderts bedingen. Unsere Absicht geht darauf, Typus mit Typus zu vergleichen, das Fertige mit dem Fertigen. Nätürlich gibt es im strengen Sinne kein „Fertiges", alles Geschichtliche ist einer beständigen Wandlung unterworfen, aber man muß sich entschließen, die Verschiedenheiten an einer fruchtbaren Stelle festzuhalten und als Kontraste gegeneinander sprechen zu lassen, wenn einem nicht die ganze Entwicklung zwischen den Fingern verlaufen soll. Die Vorstufen der Hochrenaissance dürfen nicht ignoriert werden, aber sie stellen eine altertümliche Kunst dar, eine Kunst der Primitiven, für die eine sichere Bildform noch nicht existiert. Die einzelnen Übergänge aber darzulegen, die vom Stil des 16. Jahrhunderts zum Stil des 17. führen, muß der speziellen historischen Schilderung vorbehalten bleiben, die freilich ihrer Aufgabe auch erst gerecht werden kann, wenn sie die entscheidenden Begriffe in der Hand hat.

Irren wir uns nicht, so läßt sich die Entwicklung in provisorischer Formulierung auf folgende fünf Begriffspaare bringen.

1. Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, das heißt die Ausbildung der Linie als Blickbahn und Führerin des Auges und die allmähliche Entwertung der Linie. Allgemeiner gesagt: die Begreifung der Körper nach ihrem tastbaren Charakter — in Umriß und Flächen — einerseits und andrerseits eine Auffassung, die dem bloßen optischen Schein sich zu überlassen imstande ist und auf die „greifbare" Zeichnung verzichten kann. Dort liegt der Akzent auf den Grenzen der Dinge, hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte hinüber. Das plastische und konturierende Sehen isoliert die Dinge, für das malerisch sehende Auge schließen sie sich zusammen. In einem Fall liegt das Interesse mehr in der Begreifung der einzelnen körperlichen Objekte als fester, faßbarer Werte, im andern Fall mehr darin, die Sichtbarkeit in ihrer Gesamtheit als einen schwebenden Schein aufzufassen.

2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften. Die klassische

Kunst bringt die Teile eines Formganzen zu flächiger Schichtung, die barocke betont das Hintereinander. Die Fläche ist das Element der Linie, flächenhaftes Nebeneinander die Form der größten Schaubarkeit; mit der Entwertung des Konturs kommt die Entwertung der Fläche und das Auge bindet die Dinge wesentlich im Sinne des Vor- und Rückwärts. Das ist kein qualitativer Unterschied: mit einer höhern Fähigkeit, räumliche Tiefe darzustellen, hat diese Neuerung direkt nichts zu tun, sie bedeutet vielmehr eine grundsätzlich andere Art der Darstellung, wie denn auch der „Flächenstil“ in unserem Sinne nicht der Stil der primitiven Kunst ist, sondern erst im Moment einer völligen Beherrschung der Verkürzung und des Raumeindrucks erscheint.

3. Die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form. Jedes Kunstwerk muß ein geschlossenes Ganzes sein und es ist ein Mangel, wenn man findet, es sei nicht in sich begrenzt. Allein die Interpretation dieser Forderung ist eine so verschiedene gewesen im 16. und 17. Jahrhundert, daß man gegenüber der aufgelösten Form des Barock die klassische Fügung als die Kunst der geschlossenen Form überhaupt bezeichnen kann. Die Lockerung der Regel, die Entspannung der tektonischen Strenge oder wie immer man den Vorgang bezeichnen mag, bedeutet nicht eine bloße Reizsteigerung, sondern ist ein konsequent durchgeführter, neuer Darstellungsmodus, und darum ist auch dieses Motiv unter die Grundformen der Darstellung aufzunehmen.

4. Die Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen. In dem System einer klassischen Fügung behaupten die einzelnen Teile, so fest sie dem Ganzen eingebunden sind, doch immer noch ein Selbständiges. Es ist nicht die herrenlose Selbständigkeit der primitiven Kunst: das Einzelne ist bedingt vom Ganzen, und doch hat es nicht aufgehört, ein Eigenes zu sein. Für den Betrachter setzt das ein Artikulieren voraus, ein Fortschreiten von Glied zu Glied, das eine sehr verschiedene Operation ist gegenüber der Auffassung im ganzen, wie sie das 17. Jahrhundert anwendet und fordert. In beiden Stilen handelt es sich um eine Einheit (im Gegensatz zu der vorklassischen Zeit, die den Begriff in seinem eigentlichen Sinn noch nicht verstand), allein das eine Mal ist die Einheit erreicht durch eine Harmonie freier Teile, das andere Mal durch ein Zusammenziehen der Glieder zu *einem* Motiv oder durch Unterordnung der übrigen Elemente unter ein unbedingt führendes.

5. Die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen. Es ist ein Gegensatz, der sich zunächst berührt mit dem Gegensatz von linear und

malerisch: die Darstellung der Dinge, wie sie sind, einzeln genommen und dem plastischen Tastgefühl zugänglich, und die Darstellung der Dinge, wie sie erscheinen, im ganzen gesehen und mehr nach ihren nicht-plastischen Qualitäten. Allein es ist etwas Besonderes, daß die klassische Zeit ein Ideal vollständiger Klarheit ausbildete, das das 15. Jahrhundert nur unbestimmt geahnt hatte, das 17. aber freiwillig preisgab. Nicht daß man unklar geworden wäre, was immer ein widriger Eindruck ist, allein die Klarheit des Motivs ist nicht mehr Selbstzweck der Darstellung; es braucht nicht mehr die Form in ihrer Vollständigkeit vor dem Auge ausgebreitet zu werden, es genügt, die wesentlichen Anhaltspunkte gegeben zu haben. Komposition, Licht und Farbe stehen nicht mehr unbedingt im Dienste der Formaufklärung, sondern führen ihr eigenes Leben. Es gibt Fälle, wo eine solche teilweise Verdunkelung der absoluten Klarheit im Sinn bloßer Reizsteigerung verwendet worden ist, allein als große, alles umfassende Darstellungsform tritt die „relative" Klarheit in dem Moment in die Kunstgeschichte ein, wo man die Wirklichkeit auf eine generell andere Erscheinung hin ansieht. Auch hier ist es nicht ein Qualitätsunterschied, wenn der Barock von den Idealen Dürers und Raffaels abfiel, sondern eben eine andere Orientierung zur Welt.

3. Imitation und Dekoration

Die Darstellungsformen, die hier beschrieben worden sind, bedeuten etwas von so allgemeiner Art, daß auch weit auseinanderliegende Naturen wie Terborch und Bernini — um das schon gebrauchte Beispiel zu wiederholen — unter einem und demselben Typus Platz finden. Die Stilgemeinsamkeit dieser Künstler beruht auf dem, was für Menschen des 17. Jahrhunderts eben das Selbstverständliche ist: gewisse Grundbedingungen, an die der Eindruck des Lebendigen geknüpft ist, ohne daß ein bestimmterer Ausdruckswert daran hinge.

Man kann sie als Darstellungsformen oder als Anschauungsformen behandeln: in diesen Formen sieht man die Natur und in diesen Formen bringt die Kunst ihre Inhalte zur Darstellung. Aber es ist gefährlich, nur von gewissen „Zuständen des Auges" zu sprechen, von denen die Auffassung bedingt sei: jede künstlerische Auffassung ist schon nach bestimmten Gesichtspunkten des Gefallens organisiert. Darum haben unsere fünf Begriffspaare sowohl eine imitative wie eine dekorative Bedeutung. Jede Art der Naturwiedergabe bewegt sich schon innerhalb eines bestimmten dekora-

tiven Schemas. Das lineare Sehen ist mit einer gewissen, nur ihm eigenen Vorstellung von Schönheit dauernd verknüpft und das malerische ebenso. Es geschieht nicht nur im Interesse einer neuen Naturwahrheit, wenn eine fortgeschrittene Kunst die Linie auflöst und die bewegte Masse dafür einsetzt, sondern auch im Interesse einer neuen Schönheitsempfindung. Und ebenso muß man sagen, daß die Darstellung im Flächentyp allerdings einer gewissen Stufe der Anschauung entspricht, aber auch hier hat die Darstellungsform offenbar eine dekorative Seite. Das Schema an sich gibt freilich noch nichts, aber es enthält die Möglichkeit, Schönheiten der Flächenordnung zu entwickeln, wie sie der Tiefenstil nicht mehr besitzt und nicht mehr besitzen will. Und so kann man die ganze Reihe entlang fortfahren.

Wie aber? wenn auch diese Begriffe der untern Schicht auf eine bestimmte Schönheit zielen, kommen wir dann nicht auf den Anfang zurück, wo der Stil als unmittelbarer Temperamentsausdruck gefaßt worden war, sei es des Temperaments einer Zeit oder des Temperaments eines Volkes oder eines Individuums? Und das Neue wäre nur dieses, daß der Schnitt weiter unten gemacht worden ist, die Phänomene gewissermaßen auf einen größeren, gemeinsamen Nenner gebracht sind?

Wer so spricht, der verkennt, daß unsere zweite Reihe von Begriffen insofern von Haus aus einer anderen Gattung angehört, als diese Begriffe in ihrer Wandlung eine innere Notwendigkeit an sich haben. Sie stellen einen rationellen psychologischen Prozeß dar. Der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden. Und ebensowenig der Fortgang vom Tektonischen zum Atektonischen, vom Streng-Gesetzlichen zum Frei-Gesetzlichen, vom Vielheitlichen zum Einheitlichen.

Um ein Gleichnis zu gebrauchen: der Stein, der den Berghang herabrollt, kann im Fallen ganz verschiedene Bewegungen annehmen je nach der Neigungsfläche des Berges, dem härteren oder weicheren Boden usw., aber alle diese Möglichkeiten unterstehen einem und demselben Fallgesetz. So gibt es in der psychologischen Natur des Menschen bestimmte Entwicklungen, die man im selben Sinn wie das physiologische Wachstum als gesetzliche bezeichnen muß. Sie können aufs mannigfaltigste variiert, sie können teilweise oder ganz gehemmt werden, aber wenn der Prozeß ins Rollen kommt, so wird eine gewisse Gesetzmäßigkeit überall beobachtet werden können.

Es ist eine weitere Frage, inwiefern „das Auge" Entwicklungen für sich durchmachen kann und inwiefern es dabei bedingt und bedingend in die

anderen geistigen Sphären übergreift. Gewiß gibt es kein optisches Schema, das, nur aus eignen Prämissen hervorgegangen, der Welt gewissermaßen wie eine tote Schablone aufgelegt werden könnte; man sieht wohl jederzeit so, wie man sehen will, aber das schließt doch die Möglichkeit nicht aus, daß in allem Wandel ein Gesetz wirksam bleibe. Dieses Gesetz zu erkennen wäre ein Hauptproblem, das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte.

Wir kommen am Ende dieser Untersuchung darauf zurück.



Rom, S. Agnese

I. Das Lineare und das Malerische

Allgemeines

1. Linear (zeichnerisch, plastisch) und malerisch
Tastbild und Sehbild

Wenn man den Unterschied der Kunst Dürers und der Kunst Rembrandts auf einen allgemeinsten Ausdruck bringen will, so sagt man, Dürer sei zeichnerisch und Rembrandt sei malerisch. Dabei ist man sich bewußt, über das Persönliche hinaus einen Unterschied der Zeiten charakterisiert zu haben. Die abendländische Malerei, die im 16. Jahrhundert linear gewesen ist, hat sich im 17. Jahrhundert nach Seite des Malerischen im besonderen entwickelt. Auch wenn es nur einen Rembrandt gibt, so hat doch eine einschneidende Umgewöhnung des Auges überall stattgefunden, und wer irgend ein Interesse daran hat, sein Verhältnis zur Welt des Sichtbaren zu klären, wird erst mit diesen zwei von Grund aus verschiedenen Arten des Sehens sich auseinandersetzen müssen. Die malerische Art ist die spätere und ohne die erste nicht wohl denkbar, aber sie ist nicht die absolut höherstehende. Der lineare Stil hat Werte entwickelt, die der malerische Stil nicht mehr besitzt und nicht mehr besitzen will. Es sind zwei Weltanschauungen, anders gerichtet in ihrem Geschmack und ihrem Interesse an der Welt und jede doch imstande, ein vollkommenes Bild des Sichtbaren zu geben.

Obgleich in dem Phänomen des linearen Stils die Linie nur einen Teil der Sache bedeutet und der Umriß von dem Körper, den er umschließt, sich nicht trennen läßt, kann man doch die populäre Definition benutzen und zum Anfang einmal sagen: Der zeichnerische Stil sieht in Linien, der malerische in Massen. Linear sehen heißt dann, daß Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriß gesucht wird — auch Binnenformen haben ihren Umriß —, daß das Auge den Grenzen entlang geführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet wird, während ein Sehen in Massen da statthat, wo die Aufmerksamkeit sich von den Rändern zurückzieht, wo der Umriß dem Auge als Blickbahn mehr oder weniger gleichgültig geworden ist und die Dinge als Fleckenerscheinungen das Primäre des Eindrucks sind. Es ist dabei gleichgültig, ob solche Fleckenerscheinungen als Farbe sprechen oder nur als Helligkeiten und Dunkelheiten.

Das bloße Vorhandensein von Licht und Schatten, auch wenn ihnen eine bedeutende Rolle zugewiesen ist, entscheidet noch nicht über den malerischen

Charakter eines Bildes. Auch die zeichnerische Kunst hat es mit Körpern und Raum zu tun und braucht die Lichter und die Schatten, um den Eindruck des Plastischen zu gewinnen. Die Linie bleibt ihnen aber als feste Grenze über- oder wenigstens beigeordnet. Lionardo gilt mit Recht als der Vater des Helldunkels, und sein Abendmahl ist im besonderen das Bild, wo zum ersten Male in der neueren Kunst Helles und Dunkles als Kompositionsfaktor im großen verwendet ist, allein was wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt! Alles hängt davon ab, wieweit den Rändern eine führende Bedeutung zugeteilt oder genommen ist, ob sie linear abgelesen werden müssen oder nicht. In einem Fall bedeutet der Umriß ein gleichmäßig die Form umfahrendes Geleise, dem sich der Betrachter ruhig überlassen kann, im andern Fall sind es Helligkeiten und Dunkelheiten, die das Bild beherrschen, nicht gerade unbegrenzt, aber doch ohne Betonung der Grenzen. Nur noch stellenweise taucht ein Stück faßbarer Umriß empor, als gleichmäßig sicherer Führer durch das Formganze hat er aufgehört zu sein. Darum: was den Unterschied ausmacht zwischen Dürer und Rembrandt, ist nicht ein Weniger oder Mehr im Aufbieten von Licht- und Schattenmassen, sondern daß dort die Massen mit betonten Rändern erscheinen und hier mit unbetonten.

Sobald die Linie als Grenzsetzung entwertet ist, beginnen die malerischen Möglichkeiten. Dann ist es, als ob es plötzlich in allen Winkeln lebendig würde von einer geheimnisvollen Bewegung. Während die stark sprechende Umrandung die Form unverrückbar macht, die Erscheinung gleichsam festlegt, liegt es im Wesen einer malerischen Darstellung, der Erscheinung den Charakter des Schwebenden zu geben: die Form fängt an zu spielen, Lichter und Schatten werden zu einem selbständigen Element, sie suchen sich und binden sich, von Höhe zu Höhe, von Tiefe zu Tiefe; das Ganze gewinnt den Schein einer rastlos quellenden, nie endenden Bewegung. Ob die Bewegung flackernd und heftig sei oder nur ein leises Zittern und Flimmern: sie bleibt für die Anschauung ein Unerschöpfliches.

Man kann also den Unterschied der Stile weiterhin so bestimmen, daß das lineare Sehen zwischen Form und Form fest scheidet, während das malerische Auge umgekehrt auf jene Bewegung hin visiert, die über das Ganze der Dinge hinweggeht. Dort gleichmäßig klare Linien, die trennend wirken, hier unbetonte Grenzen, die die Bindung begünstigen. Es kommt mancherlei dazu, den Eindruck einer durchgehenden Bewegung zu erzeugen — wir werden davon reden —, das Freiwerden aber der Massen von Hell

und Dunkel, daß sie sich in selbständigem Spiel gegenseitig haschen können, bleibt die Grundlage eines malerischen Eindrucks. Und damit ist auch gesagt, daß hier nicht das Einzelne, sondern das Gesamtbild das Entscheidende ist, denn nur im Ganzen kann jenes geheimnisvolle Ineinanderfließen von Form und Licht und Farbe wirksam werden, und es ist offenbar, daß das Undingliche und Körperlose hier ebensoviel bedeuten muß wie das Körperlich-Gegenständliche.

Wenn Dürer* oder Cranach eine Aktfigur als etwas Helles vor schwarzen Grund stellen, so bleiben die Elemente grundsätzlich geschieden: Grund ist Grund, Figur ist Figur, und die Venus oder Eva, die wir vor uns sehen, wirkt als weiße Silhouette auf schwarzer Folie. Umgekehrt, wenn bei Rembrandt* ein Akt auf dunklem Grunde steht, so scheint das Helle des Körpers aus dem Dunkel des Raumes sich gleichsam herauszuentwickeln; es ist, als ob alles aus einem Stoffe wäre. Die Deutlichkeit des Gegenständlichen braucht dabei nicht herabgesetzt zu sein. Bei völliger Klarheit der Form kann sich zwischen den modellierenden Lichtern und Schatten jene eigentümliche Verbindung zu eignem Leben vollzogen haben, und ohne daß die sachliche Forderung irgendwie zu kurz gekommen wäre, können Figur und Raum, Dingliches und Nicht-Dingliches, zum Eindruck selbständiger Tonbewegung zusammenschlagen.

Aber freilich haben die „Maler“ — um das vorauszusagen — kein kleines Interesse daran, die Lichter und Dunkelheiten von der Funktion der bloßen Formerklärung zu erlösen. Es ist die leichteste Art, eine malerische Wirkung zu gewinnen, wenn die Lichtführung nicht mehr im Dienst der gegenständlichen Deutlichkeit steht, sondern sich darüber hinwegsetzt, also daß die Schatten nicht mehr an der Form kleben, sondern daß beim Widerstreit der gegenständlichen Deutlichkeit mit der Lichtführung das Auge um so williger sich dem bloßen Spiel der Töne und Formen im Bild überläßt. Eine malerische Beleuchtung — sagen wir in einem kirchlichen Innenraum — wird nicht die sein, die die Pfeiler und Wände möglichst deutlich macht, sondern sie wird im Gegenteil über die Form weggehen und sie teilweise verhüllen. Und ebenso wird man die Silhouetten — wenn der Begriff hier überhaupt noch paßt — immer gerne ausdrucksarm machen: eine malerische Silhouette deckt sich nie mit der Gegenstandsform. Sobald sie zu stark gegenständlich spricht, sondert sie sich ab und bildet ein Hemmnis für das Zusammenfluten der Massen im Bild.

Mit alldem ist aber das Entscheidende noch nicht gesagt. Wir müssen

auf den Grundunterschied linearer und malerischer Darstellung zurückgehen, wie ihn schon das Altertum erkannt hat: daß jene die Dinge gibt wie sie sind, diese wie sie zu sein scheinen. Es klingt diese Definition etwas grob und für philosophische Ohren fast unerträglich. Ist denn nicht alles Erscheinung? und was soll es für einen Sinn haben, von einer Darstellung der Dinge, wie sie sind, sprechen zu wollen? In der Kunst haben diese Begriffe allerdings ihr dauerndes Recht. Es gibt einen Stil, der, wesentlich objektiv gestimmt, die Dinge nach ihren festen, tastbaren Verhältnissen auffaßt und wirksam machen will, und es gibt im Gegensatz dazu einen Stil, der, mehr subjektiv gestimmt, der Darstellung das Bild zugrunde legt, in dem die Sichtbarkeit dem Auge wirklich erscheint und das mit der Vorstellung von der eigentlichen Gestalt der Dinge oft so wenig Ähnlichkeit mehr hat.

Der lineare Stil ist ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit. Die gleichmäßig feste und klare Begrenzung der Körper gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte, und alle modellierenden Schatten schließen sich der Form so vollständig an, daß der Tastsinn geradezu herausgefordert wird. Darstellung und Sache sind sozusagen identisch. Der malerische Stil dagegen hat sich von der Sache, wie sie ist, mehr oder weniger losgesagt. Für ihn gibt es keinen fortlaufenden Umriß mehr, und die tastbaren Flächen sind zerstört. Lauter Flecken stehen nebeneinander, unzusammenhängende. Zeichnung und Modellierung decken sich nicht mehr im geometrischen Sinne mit der plastischen Formunterlage, sondern geben nur den optischen Schein der Sache.

Wo die Natur eine Kurve zeigt, finden wir jetzt vielleicht einen Winkel und statt einer gleichmäßig fortschreitenden Ab- und Zunahme des Lichtes erscheint das Hell und Dunkel jetzt stoßweise, in unvermittelten Massen. Nur die Erscheinung der Wirklichkeit ist aufgefangen, etwas ganz anderes als was die lineare Kunst mit ihrem plastisch bedingten Sehen gestaltete, und eben darum können die Zeichen, die der malerische Stil verwendet, keine direkte Beziehung mehr zur objektiven Form haben. Das eine ist eine Kunst des Seins, das andere eine Kunst des Scheins. Die Bildgestalt bleibt eine schwebende und soll sich nicht in Linien und Flächen verfestigen, die mit der Tastbarkeit der wirklichen Dinge zusammengehen.

Das Umreißen einer Figur mit gleichmäßig bestimmter Linie hat noch etwas von körperlichem Greifen an sich. Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht der Operation der Hand, die tastend am Körper entlang geht, und die Modellierung, die in der Lichtabstufung das Wirkliche wiederholt,

wendet sich ebenso an den Tastsinn. Eine malerische Darstellung dagegen in bloßen Flecken schließt diese Analogie aus. Sie wurzelt nur im Auge und wendet sich nur an das Auge, und wie das Kind sich abgewöhnt, alle Dinge auch anzufassen, um sie zu „begreifen", so hat die Menschheit sich abgewöhnt, das Bildwerk auf das Tastbare hin zu prüfen. Eine entwickeltere Kunst hat gelernt, der bloßen Erscheinung sich zu überlassen.

Damit hat die ganze Idee des Bildwerks sich verschoben: das Tastbild ist zum Sehbild geworden, die kapitalste Umorientierung, die die Kunstgeschichte kennt.

Nun braucht man natürlich nicht gleich an die letzten Formulierungen der modernen impressionistischen Malerei zu denken, wenn man sich die Umwandlung des linearen Typs in den malerischen vorstellen will. Das Bild einer belebten Straße, wie es etwa von Monet gemalt worden ist und wo nichts, aber auch gar nichts mehr in der Zeichnung sich mit jener Form deckt, die wir aus der Natur zu kennen glauben, ein Bild mit dieser verblüffenden Entfremdung des Zeichens von der Sache findet sich freilich noch nicht im Zeitalter Rembrandts, allein grundsätzlich ist der Impressionismus doch schon da. Jedermann kennt das Beispiel des rollenden Rades. Es verliert für den Eindruck die Speichen, statt dessen erscheinen unbestimmte konzentrische Ringe und auch das Rund des Reifes hat nicht mehr die reine geometrische Form. Nun — sowohl Velasquez wie der stille Nicolaes Maes haben diese Impression gemalt. Erst die Verundeutlichung macht das Rad laufen. Die Zeichen der Darstellung haben sich vollständig getrennt von der realen Form. Ein Triumph des Scheins über das Sein.

Doch das ist schließlich nur ein peripherischer Fall. Die neue Darstellung umfaßt aber das Unbewegte so gut wie das Bewegte. Wo der Umriß einer ruhenden Kugel nicht mehr als geometrisch-reine Kreisform gegeben ist, sondern mit gebrochener Linie, und wo die Modellierung der Kugeloberfläche in einzelne Licht- und Schattenklumpen sich zersetzt hat, statt mit unmerklichen Abstufungen gleichmäßig fortzuschreiten, da stehen wir überall schon auf impressionistischem Boden.

Und wenn es nun wahr ist, daß der malerische Stil nicht die Sachen an sich gestaltet, sondern die Welt als eine gesehene darstellt, das heißt, so wie sie dem Auge wirklich erscheint, so ist damit auch gesagt, daß die verschiedenen Teile eines Bildes einheitlich, aus gleicher Distanz gesehen sind. Das scheint zwar selbstverständlich, ist es aber durchaus nicht. Die Distanz für deutliches Sehen ist etwas Relatives: verschiedene Dinge verlangen ver-

schiedene Augennähe. In einem und demselben Formkomplex können für das Auge ganz verschiedene Aufgaben liegen. Man sieht die Formen eines Kopfes zum Beispiel ganz klar, aber das Muster des Spitzenkragens darunter verlangt ein näheres Hinzutreten oder wenigstens eine besondere Einstellung des Auges, wenn ihm die Figuren deutlich werden sollen. Der lineare Stil als Darstellung des Seins hat der sachlichen Deutlichkeit diese Konzession ohne weiteres gemacht. Es war ganz natürlich, daß man die Dinge, jedes in seiner besonderen Gestalt, so gab, daß sie vollkommen deutlich sind. Die Forderung der einheitlichen optischen Auffassung existiert für diese Kunst gerade in ihren reinsten Ausprägungen grundsätzlich nicht. Holbein geht bei seinen Bildnissen der Form von Stickereien und kleinem Goldschmiedewerk bis ins einzelste nach. Umgekehrt hat Frans Hals einen Spitzenkragen gelegentlich nur noch als einen weißen Schimmer gemalt. Er wollte nicht mehr geben als das, was der Blick auffaßt, der das Ganze übersieht. Der Schimmer muß dann freilich so aussehen, daß man überzeugt ist, im Grunde sei alles Detail vorhanden und nur die Entfernung bewirke für diesen Augenblick die undeutliche Erscheinung.

Das Ausmaß dessen, was einheitlich gesehen werden kann, ist sehr verschieden genommen worden. Wenn man nur die höheren Grade als Impressionismus zu bezeichnen pflegt, so ist doch daran festzuhalten, daß diese nicht etwas wesentlich Neues bedeuten. Es wäre schwer, den Punkt anzugeben, wo das „Bloß-Malerische“ aufhört und das Impressionistische beginnt. Alles ist Übergang. Und so läßt sich auch kaum ein letzter Ausdruck des Impressionismus festlegen, der als seine klassische Vollendung gelten könnte. Viel eher ist das auf der Gegenseite denkbar. Was Holbein gibt, ist in der Tat eine unüberbietbare Verkörperung der Kunst des Seins, aus der alle Elemente des bloßen Scheins ausgeschieden sind. Merkwürdigerweise gibt es für diese Darstellungsform kein besonderes Wort.

Noch etwas. Das einheitliche Sehen ist natürlich an eine gewisse Distanz gebunden. Distanz bedingt aber, daß das körperlich Runde mehr und mehr flach wird in der Erscheinung. Wo die Tastempfindungen auslöschen, wo nur noch helle und dunkle Töne nebeneinander liegend wahrgenommen werden, da ist der malerischen Darstellung der Boden bereitet. Nicht daß der Eindruck von Volumen und Raum fehlte, im Gegenteil, die körperliche Illusion kann viel stärker sein, aber diese Illusion ist gerade dadurch erreicht, daß in das Bild nicht mehr von Plastizität hineingetragen ist, als die Erscheinung des Ganzen wirklich enthält. Das ist es, wodurch eine Radie-

rung Rembrandts sich von jedem Stich Dürers unterscheidet. Bei Dürer überall das Bemühen, Tastwerte zu gewinnen, eine Zeichnung, die, solange es irgend geht, mit ihren modellierenden Linien der Form folgt, bei Rembrandt umgekehrt die Tendenz, das Bild der Tastzone zu entrücken und in der Zeichnung alles fallen zu lassen, was auf unmittelbare Erfahrungen der Tastorgane zurückgeht, so daß unter Umständen die gewölbte Form als ein völlig Flaches mit einer Lage gerader Striche gezeichnet wird, ohne doch im Zusammenhang des Ganzen flach zu wirken. Nicht von Anfang an ist dieser Stil da. Innerhalb des Werkes von Rembrandt gibt es eine deutliche Entwicklung. So ist die frühe badende Diana noch in einem (relativ) plastischen Stil mit gewölbten Linien auf die Einzelform hin durchmodelliert, die späten Frauenakte dagegen, im großen gesehen, gebrauchen fast nur noch flaches Lineament. Dort drängt sich die Figur vor, in den späten Kompositionen dagegen ist sie in das Ganze der raumschaffenden Töne eingebettet. Was aber im Strichwerk der Zeichnung offen zutage liegt, ist natürlich auch die Basis für das gemalte Bild, wenn sich auch der Laie hier vielleicht schwerer Rechenschaft zu geben imstande ist.

Über der Feststellung solcher Tatsachen, die der Kunst der Darstellung auf der Fläche eigentümlich sind, wollen wir aber nicht vergessen, daß wir auf einen Begriff des Malerischen zielen, der über das Sondergebiet der Malerei hinaus verbindlich ist und für die Architektur ebensoviel bedeutet wie für die Künste der Naturnachahmung.

2. Das Objektiv-Malerische und sein Gegensatz

In den bisherigen Sätzen ist das Malerische wesentlich als eine Sache der Auffassung behandelt worden, in dem Sinne, daß es auf das Objekt nicht ankomme, sondern daß das Auge nach seinem Willen alles so oder so, malerisch oder nicht-malerisch auffassen könne.

Nun ist aber nicht zu leugnen, daß wir schon in der Natur gewisse Dinge und Situationen als malerisch bezeichnen. Der malerische Charakter scheint ihnen anzuhaften, unabhängig von der besonderen Auffassung durch ein malerisch gestimmtes Auge. Natürlich gibt es kein Malerisches an und für sich, und auch das sogenannte Objektiv-Malerische wird erst malerisch für ein auffassendes Subjekt, aber deswegen kann man doch diese Motive, deren malerischer Charakter in nachweisbaren tatsächlichen Verhältnissen beruht, als etwas Besonderes herausheben. Es sind Motive, wo die einzelne Form in einen großen Zusammenhang so verflochten ist, daß der Eindruck einer

durchgehenden Bewegung entsteht. Kommt die wirkliche Bewegung hinzu, um so besser, aber nötig ist sie nicht. Es können Verschlingungen der Form sein, die derart malerisch wirken oder besondere Ansichten und Beleuchtungen, immer wird die feste, ruhende Körperlichkeit überspielt sein von dem Reiz einer Bewegung, die nicht im Objekt liegt, und damit ist zugleich gesagt, daß das Ganze nur als „Bild“ für das Auge existiert und daß es sich nie, auch nicht im ideellen Sinne, mit Händen fassen läßt.

Man nennt den zerlumpten Bettler eine malerische Figur, mit dem verwitterten Hut und den aufgebrochenen Schuhen, während die Stiefel und Hüte, die eben aus dem Laden kommen, als unmalerisch gelten. Es fehlt ihnen das reiche, rieselnde Leben der Form, das dem Wellengekräusel vergleichbar ist, wenn ein Windhauch über die Wasserfläche streift. Und wenn dieses Bild zu den Lumpen des Bettlers nicht gut paßt, so denke man an kostbarere Kostüme, wo mit der gleichen Wirkung die Flächen durch Schlitze aufgebrochen oder durch die bloße Faltenschiebung bewegt gemacht sind.

Aus denselben Gründen gibt es eine malerische Schönheit der Ruine. Die Starrheit der tektonischen Form ist gebrochen, und indem die Mauer bröckelt, indem Risse und Löcher entstehen und Gewächse sich ansetzen, entwickelt sich ein Leben, das wie ein Schauer und Schimmer über die Fläche hingeht. Und wenn nun die Ränder unruhig werden und die geometrischen Linien und Ordnungen verschwinden, kann der Bau mit den frei bewegten Formen der Natur, mit Bäumen und Hügeln, eine Bindung zu einem malerischen Ganzen eingehen, wie sie der nicht-ruinenhaften Architektur versagt ist.

Ein Binnenraum gilt als malerisch, wenn nicht das Gerüste von Wand und Decke das Wort hat, sondern wenn das Dunkel in den Winkeln liegt und vielerlei Gerät vermittelnd die Ecken füllt, so daß über alles hinweg, bald lauter, bald leiser, der Eindruck einer das Ganze erfüllenden Bewegung lebendig wird. Schon die Stube in Dürers* Hieronymus-Stich sieht malerisch aus, vergleicht man aber damit jene Hütten und Höhlen, in denen die Bauernfamilien des Ostade* nisten, so ist der malerisch-dekorative Gehalt hier so viel größer, daß man das Wort erst für diese Fälle aufgespart wissen möchte.

Fülle in Linien und Massen wird schon immer zu einer gewissen Bewegungsillusion führen, vorzüglich sind es aber die reichen Gruppierungen, die malerische Bilder liefern. Was ist es, was den Reiz eines malerischen

Winkels in einem alten Städtchen ausmacht? Neben den bewegten Achsenstellungen spricht hier offenbar sehr stark das Motiv der Deckung und Überschneidung mit. Das heißt nicht nur, daß ein Geheimnis zu erraten bleibt, sondern daß bei der Verflechtung der Formen eine Gesamtfigur entsteht, die etwas anderes ist als die bloße Summe der Teile. Der malerische Wert dieser neuen Figur wird um so höher anzuschlagen sein, je mehr sie der bekannten Form der Dinge gegenüber etwas Überraschendes enthält. Jedermann weiß, daß unter den möglichen Ansichten eines Gebäudes die frontale am wenigsten malerisch ist: hier deckt sich Sache und Erscheinung vollständig. Sobald aber die Verkürzung eintritt, scheidet sich die Erscheinung von der Sache, die Bildform wird eine andere als die Gegenstandsform, und man spricht von einem malerischen Bewegungsreiz. Gewiß spielt bei einer solchen Verkürzung der Tiefenzug eine wesentliche Rolle im Eindruck: das Gebäude g e h t in die Tiefe hinein. Der optische Tatbestand ist aber der, daß hier die gegenständliche Klarheit hinter einer Erscheinung zurücktritt, in der Umriß und Flächen sich der reinen Sachform entfremdet haben. Sie ist nicht unerkennbar geworden, allein ein Rechteck ist nicht mehr ein Rechteck, und die parallel laufenden Linien haben ihre Parallelität verloren. Indem nun alles sich verschiebt, Silhouette und Binnenzeichnung, entwickelt sich ein ganz selbständiges Spiel der Formen, das man um so mehr genießt, je mehr die Grund- und Ausgangsform bei allem Wechsel der Erscheinung doch noch durchschlägt. Nie kann eine malerische Silhouette mit der Gegenstandsform sich decken.

Natürlich werden bewegte Architekturformen von Haus aus einen Vorsprung in der malerischen Wirkung vor ruhigen Formen haben. Handelt es sich um eigentliche Bewegung, so stellt sich die Wirkung noch leichter ein. Es gibt nichts Malerisches als die bewegte Menge eines Marktes, wo nicht nur durch die Fülle und das Ineinander von Menschen und Dingen die Aufmerksamkeit vom Einzel-Gegenständlichen abgezogen wird, sondern wo an den Beschauer, eben weil es sich um ein Bewegtes handelt, die Aufforderung ergeht, sich ohne plastische Einzelkontrolle dem bloßen Augeneindruck zu überlassen. Nicht alle folgen dieser Aufforderung, und wer es tut, kann es in verschiedenem Grade tun, das heißt, die malerische Schönheit der Szene kann auf mehr als eine Weise verstanden werden. Selbst bei einer rein linearen Darstellung aber — und das ist das Entscheidende — bliebe eine gewisse dekorativ-malerische Wirkung immer übrig.

Endlich wird in diesem Zusammenhang das Motiv der malerischen Be-

leuchtungen nicht übergangen werden dürfen. Auch hier handelt es sich um objektive Tatbestände, denen man, abgesehen von der besonderen Art der Auffassung, einen malerisch-dekorativen Charakter zuspricht. Es sind für das gewöhnliche Gefühl vor allem die Fälle, wo das Licht oder der Schatten über die Form weggeht, das heißt, im Widerspruch zur Sachklarheit steht. Wir brachten bereits das Beispiel eines malerisch beleuchteten Kirchenraumes. Wenn hier der einfallende Sonnenstrahl die Dunkelheit durchbricht und scheinbar willkürlich seine Figuren auf Pfeiler und Boden zeichnet, so ist das so recht ein Schauspiel, bei dem der volkstümliche Geschmack befriedigt sagt: „wie malerisch!“ Aber es gibt Situationen, in denen das Huschen und Weben des Lichtes im Raum ebenso eindrücklich wirkt, ohne daß der Widerspruch zwischen Form und Beleuchtung so grell sichtbar wird. Schon die malerische Dämmerstunde ist ein solcher Fall. Hier ist das Gegenständliche auf andere Art überwunden: die Formen lösen sich auf in der lichtschwachen Atmosphäre, und statt einer Anzahl von isolierten Körpern sieht man unbestimmte hellere und dunklere Massen, die zu einer gemeinsamen Tonbewegung zusammenfließen.

Die Beispiele für derartig objektiv-malerische Tatbestände bieten sich jedem in Menge. Lassen wir es bei diesen Stichproben bewenden. Sie sind offenbar nicht alle von gleichem Kaliber: es gibt gröbere und feinere malerische Bewegungsreize, je nachdem das Plastisch-Gegenständliche mehr oder weniger am Eindruck beteiligt ist. Alle miteinander haben sie die Eigenschaft, daß sie sich leicht einer malerischen Behandlung anbieten, aber sie sind nicht unbedingt darauf angewiesen. Auch wo wir ihnen im linearen Stil begegnen, ergibt sich ein Eindruck, der nicht gut anders als mit dem Begriff malerisch bezeichnet werden kann, wie man das etwa beim Hieronymus-Stich Dürers* feststellen kann.

Die eigentlich interessante Frage ist nun diese: Wie verhält sich geschichtlich der malerische Darstellungsstil zu diesem Malerischen des Motivs?

Klar ist zunächst soviel, daß der Sprachgebrauch jedes Formganze als malerisch bezeichnet, das, auch wenn es ein Ruhendes ist, einen Bewegungseindruck auslöst. Der Bewegungsbegriff gehört aber auch zum Wesen des malerischen Sehens: das malerische Auge faßt alles als ein Vibrierendes auf und läßt nichts in bestimmten Linien und Flächen sich verfestigen. Insofern liegt eine grundsätzliche Verwandtschaft vor. Jeder Blick auf die Kunstgeschichte zeigt aber, daß die Blüte malerischer Darstellung nicht

zusammenfällt mit der Ausbildung der gemeinhin als malerisch empfundenen Motive. Ein feiner Architekturmaler braucht keine malerischen Gebäulichkeiten, um ein malerisches Bild zu machen. Die steifen Kostüme der Prinzessinnen, die Velasquez hat malen müssen, mit ihren linearen Musterungen, sind ganz und gar nicht das, was man im populären Sinne malerisch nennt, aber Velasquez hat sie so malerisch gesehen, daß sie die zerlumpten Bettler des jungen Rembrandt übertreffen, obwohl Rembrandt, wie es zunächst scheint, die größere Gunst des Stoffes für sich hatte.

Gerade das Beispiel Rembrandts zeigt, daß der Fortschritt in der malerischen Auffassung mit immer größerer Einfachheit zusammengehen kann. Einfachheit aber heißt hier Abkehr von dem populären Ideal des Motivisch-Malerischen. Als er jung war, ja, damals meinte er, im zerlumpten Bettlermantel da liege die Schönheit. Und unter den Köpfen gefielen ihm am besten die vieldurchfurchten Greisenköpfe. Er bringt ruinöses Gemäuer, gewundene Treppen, Schrägansichten, gewaltsame Beleuchtungen, das Gewimmel des Vielen usw., später verliert sich das Pittoreske — ich gebrauche absichtlich das Fremdwort zur Unterscheidung —, und in gleichem Maße nimmt das eigentlich Malerische zu.

Dürfen wir demnach ein Imitativ-Malerisches unterscheiden von einem Dekorativ-Malerischen? Ja und nein. Es gibt offenbar ein Malerisches von mehr gegenständlich-objektivem Charakter, und es ist zunächst nichts dagegen einzuwenden, wenn man dieses als das Dekorativ-Malerische bezeichnet. Allein es hört nicht auf, wo das Gegenständliche aufhört. Auch der späte Rembrandt, dem die pittoresken Dinge und das pittoreske Arrangement gleichgültig geworden sind, bleibt malerisch dekorativ. Nur sind es eben nicht mehr die einzelnen Körper im Bilde, die die malerische Bewegung tragen, sondern sie liegt nur wie ein Hauch über dem beruhigten Bilde.

Das was man gemeinhin als malerisches Motiv bezeichnet, ist mehr oder weniger nur eine Vorstufe zu den höheren Formen des malerischen Geschmackes, historisch von größter Wichtigkeit, denn gerade an diesen mehr äußerlichen, gegenständlich-malerischen Effekten scheint sich das Gefühl für eine allgemein malerische Auffassung der Welt großgezogen zu haben.

Wie es aber eine Schönheit des Malerischen gibt, so gibt es natürlich auch eine Schönheit des Nicht-Malerischen. Es fehlt uns nur das besondere Wort dafür. Lineare Schönheit, plastische Schönheit sind keine schlagenden Bezeichnungen. Innerhalb unserer Darlegung hier aber ist es ein Satz, auf

den wir von allen Seiten zurückkommen werden, daß alle Wandlungen des Darstellungsstils begleitet sind von Wandlungen der dekorativen Empfindung. Linearer Stil und malerischer Stil sind nicht nur Probleme der Imitation, sondern auch der Dekoration.

3. Synthese

Der große Gegensatz des linearen und des malerischen Stils entspricht einem grundsätzlich verschiedenen Interesse an der Welt. Dort ist es die feste Gestalt, hier die wechselnde Erscheinung; dort ist es die bleibende Form, meßbar, begrenzt, hier die Bewegung, die Form in Funktion; dort die Dinge für sich, hier die Dinge in ihrem Zusammenhang. Und wenn man sagen kann, dort habe sich die Hand die Körperwelt wesentlich nach ihrem plastischen Gehalt ertastet, so ist jetzt das Auge für den Reichtum verschiedenartigster Stofflichkeit empfindlich geworden, und es ist kein Widerspruch, wenn auch hier noch die optische Empfindung durch das Tastgefühl genährt erscheint, jenes andere Tastgefühl, das die Art der Oberfläche, die verschiedene Haut der Dinge kostet. Über das Greifbar-Gegenständliche dringt aber jetzt die Empfindung auch in das Reich des Ungreifbaren: erst der malerische Stil kennt eine Schönheit des Körperlosen. Aus dem verschieden orientierten Interesse an der Welt entspringt jedesmal eine andere Schönheit.

Es ist wahr, erst der malerische Stil gibt die Welt als eine wirklich gesehene, und man hat ihn deswegen als Illusionismus bezeichnet. Allein man darf nicht glauben, daß erst diese spätere Kunststufe sich mit der Natur zu vergleichen gewagt habe und daß der lineare Stil nur eine vorläufige Anweisung auf das Wirkliche gewesen sei. Auch die lineare Kunst ist eine absolute gewesen und ist keiner Steigerung nach Seite der Illusion bedürftig erschienen. Für Dürer war die Malerei, wie er sie verstand, ein vollkommener „Augenbetrug“, und Raffael würde angesichts des Papstbildnisses von Velasquez sich nicht für überwunden erklärt haben: seine Bilder sind eben nur auf ganz anderen Grundlagen aufgebaut. Die Verschiedenheit dieser Grundlagen aber, ich wiederhole es, ist nicht nur imitativer, sondern auch, und ganz wesentlich, dekorativer Art. Nicht so hat sich die Entwicklung vollzogen, daß man immer das gleiche Ziel vor Augen gehabt hätte und daß sich in der Bemühung um den „wahren“ Ausdruck des Wirklichen die Manier allmählich gewandelt hätte. Das Malerische ist nicht eine höhere Stufe in der Lösung der einen Aufgabe der Naturnachahmung, son-

dern eine generell andere Lösung. Erst wo das dekorative Gefühl ein anderes geworden ist, hat man eine Wandlung in der Art der Darstellung zu erwarten. Nicht aus dem kühlen Entschluß heraus, im Interesse der Wahrhaftigkeit oder der Vollständigkeit die Dinge auch einmal von einer anderen Seite her aufzufassen, bemüht man sich um die malerische Schönheit der Welt, sondern getroffen von dem Reiz des Malerischen. Daß man lernte, das zarte malerische Scheinbild von der tastbaren Sichtbarkeit abzulösen, ist nicht ein Fortschritt, der einer konsequenteren naturalistischen Gesinnung verdankt werden muß, sondern ist bedingt durch das Erwachen eines neuen Schönheitsgefühls, des Gefühls für die Schönheit jener geheimnisvoll das Ganze durchzitternden Bewegung, die für die neue Generation zugleich das Leben war. Alle Prozeduren des malerischen Stils sind nur Mittel zum Zweck. Auch das einheitliche Sehen ist nicht eine Errungenschaft von selbständigem Wert, sondern ist ein Verfahren, das mit dem einen Ideal entstand und mit ihm auch wieder gefallen ist.

Von hier aus versteht man auch, daß es den wesentlichen Punkt nicht trifft, wenn etwa jemand einwirft: jene formentfremdeten Zeichen, deren sich der malerische Stil bediene, bedeuten nichts Besonderes, denn in der Anschauung von weitem einigten sich die unzusammenhängenden Flecken doch wieder zur geschlossenen Form, und die eckig gebrochenen Linien beruhigen sich zur Kurve, so daß der Eindruck schließlich der gleiche sei wie in der älteren Kunst, nur eben auf anderen Wegen gewonnen und darum intensiver wirkend. So liegt die Sache in der Tat nicht. Es kommt nicht nur ein Kopf von stärkerer Illusionskraft heraus im Bildnis des 17. Jahrhunderts: was Rembrandt von Dürer wesentlich unterscheidet, ist das Vibrieren des Bildes im ganzen, das sich auch dann behauptet, wenn die Formzeichen dem Auge nicht mehr im einzelnen erkennbar sein sollten. Gewiß unterstützt es die illusionäre Wirkung mächtig, daß dem Betrachter eine selbständige Arbeit im Zusammenbauen des Bildes zugewiesen ist, daß die einzelnen Pinselstriche bis zu einem gewissen Grad erst im Akt der Anschauung zusammenschmelzen. Allein das Bild, das entsteht, ist grundsätzlich nicht mehr vergleichbar dem Bild des linearen Stils: die Erscheinung bleibt eine schwebende und soll sich nicht in jene Linien und Flächen verfestigen, die für den Tastsinn eine Bedeutung haben.

Ja man kann mehr sagen, die formentfremdete Zeichnung braucht gar nicht zu verschwinden. Die malerische Malerei ist nicht ein Fernstil in dem Sinne, daß die Faktur unsichtbar werden soll. Man hat das Beste

nicht gesehen, wenn bei Velasquez oder Frans Hals der Pinselstrich verloren gegangen ist. Und ganz klar liegt das Verhältnis bei der bloßen Zeichnung vor Augen. Kein Mensch denkt daran, eine Rembrandtsche Radierung so weit von sich wegzuhalten, bis er die einzelnen Linien nicht mehr sieht. Allerdings, es ist nicht mehr die schönlinige Zeichnung des klassischen Kupferstichs, aber das heißt durchaus nicht, daß die Linien nun plötzlich nichts mehr zu bedeuten hätten; im Gegenteil, man soll sie sehen, diese neuen, wüsten Linien, gebrochen und zerstreut, vervielfacht, wie sie sind. Die beabsichtigte Formwirkung wird dennoch sich einstellen.

Ein Letztes. Da auch die vollkommenste Nachbildung der natürlichen Erscheinung immer noch unendlich verschieden bleibt von der Wirklichkeit, kann es keine grundsätzliche Minderwertigkeit bedeuten, wenn der Linearismus mehr das Tastbild als das Sehbild gestaltet. Die rein optische Auffassung der Welt ist *eine* Möglichkeit, aber nicht mehr. Daneben wird sich immer wieder das Bedürfnis nach einer Kunst melden, die nicht den bloßen bewegten Schein der Welt auffängt, sondern den Tasterfahrungen über das Sein gerecht zu werden versucht. Jeder Unterricht wird gut daran tun, die Darstellung nach beiden Seiten hin zu üben.

Gewiß, es gibt Sachen in der Natur, die dem malerischen Stil mehr entgegenkommen als dem zeichnerischen: aber es ist ein Vorurteil, zu glauben, daß die ältere Kunst sich deswegen beengt habe fühlen müssen. Sie hat alles darstellen können, was sie darstellen *wollte*, und man bekommt erst die rechte Vorstellung von ihrer Gewalt, wenn man sich erinnert, wie sie schließlich auch für ganz unplastische Dinge einen linearen Ausdruck gefunden hat: für Gebüsch und Haar, für Wasser und Wolken, für Rauch und Feuererscheinungen. Ja, hat die Behauptung überhaupt recht, daß diesen Dingen mit der Linie schwerer beizukommen sei als den plastischen Körpern? Wie man in das Geläute der Glocken alle möglichen Worte hineinhören kann, so kann man sich das Sichtbare auf sehr verschiedene Weise und Art zurechtlegen, und niemand darf sagen, die eine sei wahrer als die andere.

4. Historisches und Nationales

Wenn irgend eine kunstgeschichtliche Tatsache populär geworden ist, so ist es die von dem zeichnerischen Wesen des Primitiven und daß dann Licht und Schatten dazugetreten seien, um schließlich die Führung zu übernehmen, das heißt, die Kunst dem malerischen Stil auszuliefern. Man sagt

also niemanden etwas Neues, wenn man das Lineare voranstellt. Allein indem wir uns nun anschicken, die typischen Beispiele von Linearismus vorzuführen, müssen wir sagen, daß diese nicht bei den Primitiven des 15. Jahrhunderts zu finden sind, sondern erst bei den Klassikern des 16. Lionardo ist in unserem Sinne linearer als Botticelli und Holbein der Jüngere linearer als sein Vater. Der Linientyp hat die moderne Entwicklung nicht eröffnet, sondern hat sich aus einer noch unreinen Stilgattung erst allmählich herausgearbeitet. Daß Licht und Schatten als bedeutender Faktor auftritt im 16. Jahrhundert, ändert nichts an dem Prinzipat der Linie. Sicher, auch die Primitiven sind zeichnerisch, aber ich würde sagen: sie haben die Linie wohl benützt, aber nicht ausgenützt. Es ist etwas anderes, an ein linienhaftes Sehen gebunden sein und bewußt auf Linie hin arbeiten. Die vollkommene Freiheit der Linie gegenüber kommt genau in dem Augenblick, wo das Gegenelement Licht und Schatten zur Reife gekommen ist. Nicht daß überhaupt Linien da sind, entscheidet über den linearen Stilcharakter, sondern — wie schon gesagt — erst der Nachdruck, mit dem sie sprechen, die Macht, mit der sie das Auge zwingen, ihnen zu folgen. Der Kontur der klassischen Zeichnung übt eine unbedingte Gewalt aus: er hat den Sachakzent und ist der Träger der dekorativen Erscheinung. Er ist geladen mit Ausdruck, und in ihm ruht alle Schönheit. Wo immer uns Bilder des 16. Jahrhunderts begegnen, da springt uns ein entschiedenes Linienthema entgegen, und Schönheit und Ausdruck der Linie sind eins. In dem Gesang der Linie offenbart sich die Wahrheit der Form. Es ist die große Leistung der Cinquecentisten, die Sichtbarkeit ganz konsequent der Linie unterworfen zu haben. Verglichen mit der Zeichnung der Klassiker, ist der Linearismus der Primitiven nur eine Halbheit.[1])

In diesem Sinne haben wir gleich anfangs Dürer als den einen Ausgangspunkt genommen. — Was den Begriff malerisch anbelangt, so wird zwar niemand widersprechen, wenn man ihn mit Rembrandt zusammenbringt, allein die Kunstgeschichte braucht ihn schon viel früher, ja, er hat sich eingenistet in der unmittelbaren Nähe der Klassiker der Linienkunst. Man nennt Grünewald malerisch im Vergleich zu Dürer, unter den Florentinern ist Andrea del Sarto der erklärte „Maler", die Venezianer insgesamt sind

---

[1]) Dabei muß man sich klar machen, daß das Quattrocento als Stilbegriff keine Einheit bildet. Der Prozeß der Linearisierung, der im 16. Jahrhundert mündet, beginnt erst um die Mitte des Jahrhunderts. Die erste Hälfte ist weniger linienempfindlich oder, wenn man will, malerischer als die zweite. Erst nach 1450 wird das Gefühl für Silhouette lebendiger. Im Süden natürlich früher und durchgreifender als im Norden.

die malerische Schule gegenüber den Florentinern, und vollends den Correggio wird man nicht anders als mit den Bestimmungen des malerischen Stils charakterisieren wollen.

Hier rächt sich die Armut der Sprache. Man müßte tausend Worte haben, um alle Übergänge bezeichnen zu können. Immer handelt es sich um relative Urteile: verglichen mit jenem Stil kann man diesen malerisch nennen. Grünewald ist freilich malerischer als Dürer, aber neben Rembrandt kennzeichnet er sich doch gleich als Cinquecentisten, das heißt, als Mann der Silhouette. Und wenn man dem Andrea del Sarto ein spezifisch malerisches Talent zuschreibt, so ist zwar zuzugeben, daß er den Umriß mehr dämpft als die andern und daß es in seinen Gewandflächen hie und da schon ganz eigentümlich zuckt, und doch hält auch er sich immer noch innerhalb einer wesentlich plastischen Empfindung, und es wäre gut, wenn man den Begriff malerisch noch etwas zurückbehalten könnte. Auch die Venezianer dürfen, wenn man einmal unsere Begriffe anwenden will, von dem Linearismus nicht ausgenommen werden. Giorgiones ruhende Venus ist ein Kunstwerk der Linie so gut wie Raffaels Sixtinische Madonna.

Am weitesten von allen seinen Volksgenossen hat sich Correggio von der herrschenden Meinung freigemacht. Bei ihm merkt man deutlich, wie er die Linie als führendes Element zu überwinden versucht. Es sind zwar immer noch Linien, lange, durchlaufende Linien, mit denen er arbeitet, allein er kompliziert ihren Gang meist derart, daß es dem Auge schwer wird, ihnen zu folgen, und in die Schatten und Lichter kommt jenes Lecken und Züngeln, als ob sie eigenmächtig einander entgegenstrebten und sich von der Form freimachen wollten.

Der italienische Barock hat an Correggio anknüpfen können. Wichtiger für die europäische Malerei aber ist die Entwicklung geworden, die der spätere Tizian und Tintoretto genommen haben. Hier sind die entscheidenden Schritte gemacht worden, die zur Darstellung des Scheins hinüberführten, und ein Sprößling dieser Schule, Greco, hat dann auch alsbald Konsequenzen daraus gezogen, die in ihrer Art nicht mehr zu überbieten waren.

Wir geben hier nicht die Geschichte des malerischen Stils, sondern bemühen uns um den allgemeinen Begriff. Man weiß, daß die Bewegung nach dem Ziel keine gleichmäßige ist und daß auf einzelne Vorstöße immer auch wieder Rückschläge erfolgen. Es dauert lange, bis das, was einzelne erreicht haben, der Allgemeinheit zugute kommt, und hie und da scheint die



Dürer

Entwicklung überhaupt rückläufig zu werden. Im allgemeinen aber handelt es sich um einen einheitlichen Prozeß, der bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts andauert und der in den Bildern eines Guardi oder Goya seine letzten Blüten treibt. Dann kommt der große Abschnitt. Ein Kapitel abendländischer Kunstgeschichte ist zu Ende, und das neue wird wieder eingeleitet durch die Anerkennung der Linie als Herrscherin.

Der Gang der Kunstgeschichte ist, von weitem betrachtet, ungefähr gleich im Süden und im Norden. Beide haben im Anfang des 16. Jahrhunderts ihren klassischen Linearismus und beide erleben im 17. ein malerisches Zeitalter. Es ist möglich, Dürer und Raffael, Massys und Giorgione, Holbein und Michelangelo im Grundsätzlichen als sich verwandt zu erweisen, und andrerseits kreisen Rembrandt, Velasquez und Bernini, bei aller Verschiedenheit, um ein gemeinsames Zentrum. Sieht man genauer zu, so spielen freilich von Anfang an sehr bestimmte Gegensätze des nationalen Empfindens mit. Italien, das schon im 15. Jahrhundert eine sehr klar ausgebildete Linienempfindung besitzt, ist im 16. recht eigentlich die hohe Schule der „reinen" Linie, und in der (malerischen) Zertrümmerung der Linie ist der italienische Barock später nie so weit gegangen wie der Norden. Für das plastische Gefühl der Italiener ist die Linie immer mehr oder weniger das Element gewesen, in dem sich alle künstlerische Gestalt formte.

Daß man das gleiche von der Heimat Dürers nicht sagen kann, ist vielleicht auffällig, da wir doch gerade in der festen Zeichnung die eigentümliche Kraft der alten deutschen Kunst zu erkennen gewöhnt sind. Allein die klassische deutsche Zeichnung, die sich nur langsam und mühsam spätgotisch-malerischem Knäuelwerk entwindet, kann wohl auf Augenblicke an italienischem Lineament ihr Muster suchen, im Grunde aber ist sie der isolierten reinen Linie abhold. Die deutsche Phantasie läßt alsbald Linie

mit Linie sich verflechten, statt der klaren, einfachen Bahn erscheint der Linienbündel, das Liniengewebe; Hell und Dunkel treten früh zu einem malerischen Eigenleben zusammen, und die einzelne Form geht unter im Wogenschlag der Gesamtbewegung.

Mit anderen Worten: Rembrandt, den die Italiener so gar nicht verstehen konnten, ist im Norden frühe vorbereitet. Was aber hier beispielsweise für die Geschichte der Malerei vorgebracht worden ist, gilt natürlich ebenso für die Geschichte der Plastik oder der Architektur.

Die Zeichnung

Um den Gegensatz von linearem und malerischem Stil anschaulich zu machen, wird es sich empfehlen, die ersten Beispiele auf dem Felde der reinen Zeichnung zu suchen.

Wir stellen zunächst ein Blatt Dürers* mit einem Blatt Rembrandts* zusammen. Der Gegenstand beide Male derselbe: eine weibliche Aktfigur. Und nun möge man einen Augenblick davon absehen, daß wir es im einen Fall mit einer Naturstudie zu tun haben, im andern mit einer mehr abgeleiteten Figur, und daß Rembrandts Zeichnung zwar bildmäßig geschlossen, aber doch rasch hingestrichen ist, während die Arbeit von Dürer sorgfältig durchgeführt ist als die Vorzeichnung zu einem Kupferstich, auch der Unterschied des technischen Materials — dort Feder, hier Kreide — ist nur etwas Sekundäres. Was das



Rembrandt

Aussehen dieser Zeichnungen so verschieden gestaltet, ist vor allem dies: daß der Eindruck dort auf Tastwerte und hier auf Sehwerte abgestellt ist. Eine Figur als Helligkeit vor dunklem Grund ist die erste Empfindung bei Rembrandt; in der älteren Zeichnung ist die Figur auch auf eine schwarze Folie gebracht, aber nicht, um das Licht aus dem Dunkel hervorgehen zu lassen, sondern nur, um die Silhouette noch schärfer herauszuheben: die ringsum laufende Randlinie hat den Hauptakzent. Bei Rembrandt hat sie ihre Bedeutung verloren, sie ist nicht mehr der wesentliche Träger des Formausdrucks und es liegt keine besondere Schönheit in ihr. Wer ihr entlang gehen wollte, würde bald merken, daß dies kaum mehr möglich ist. An Stelle der zusammenhängenden gleichmäßig durchlaufenden Konturlinie des 16. Jahrhunderts ist die gebrochene Linie des malerischen Stils getreten.

Und nun werfe man ja nicht ein, das sei eben Skizzenmanier, und dasselbe suchend-tastende Verfahren könne man zu allen Zeiten finden. Gewiß wird die Zeichnung, die rasch nur die ungefähre Figur auf das Papier setzt, auch mit unzusammenhängenden Linien arbeiten, Rembrandts Linie bleibt aber gebrochen selbst in ganz durchgeführten Blättern. Sie soll sich nicht verfestigen zum tastbaren Umriß, sondern immer den schwebenden Charakter behalten.

Analysiert man die Striche der Modellierung, so bewährt sich das ältere Blatt auch darin als ein Produkt der reinen Linienkunst, daß die Schattenlagen vollkommen durchsichtig gehalten sind. Linie um Linie ist gleichmäßig klar gezogen und jede einzelne scheint zu wissen, daß sie eine schöne Linie ist und schön mit den Gespielen zusammengeht. In ihrer Gestalt aber schließen sie sich der Bewegung der plastischen Form an, und nur die Linien der Schlagschatten gehen über die Form hinweg. Für den Stil des 17. Jahrhunderts gelten diese Rücksichten nicht mehr. Sehr verschiedenartig, bald mehr, bald weniger erkennbar nach Führung und Schichtung, haben die Striche jetzt nur das eine gemeinsam: daß sie als Masse wirken und daß sie bis zu einem gewissen Grad im Eindruck des Ganzen untergehen. Nach welcher Regel sie gebildet sind, wäre schwer zu sagen, nur das ist klar: Sie folgen nicht mehr der Form, das heißt, sie wenden sich nicht an das plastische Tastgefühl, sondern geben, ohne die Wirkung des Körperlichen zu schädigen, mehr die rein optische Erscheinung. Einzeln gesehen, müßten sie uns ganz sinnlos vorkommen, für den summierenden Blick aber, wie gesagt, schießen sie zu einer eigentümlich reichen Wirkung zusammen.



H. Aldegrever (Ausschnitt)

Und merkwürdig: sogar über die Art der Materie weiß diese Zeichnungsweise Mitteilung zu machen. Je mehr sich die Aufmerksamkeit von der plastischen Form als solcher zurückzieht, um so lebhafter regt sich das Interesse für die Oberfläche der Dinge: wie sich die Körper anfühlen. Das Fleisch ist bei Rembrandt deutlich als ein weicher Stoff kenntlich gemacht, dem Druck nachgebend, während die Figur Dürers in dieser Hinsicht neutral bleibt.

Und nun mag man ruhig eingestehen, daß Rembrandt nicht ohne weiteres mit dem 17. Jahrhundert gleichgesetzt werden kann, und daß es noch weniger zulässig wäre, die deutsche Zeichnung der klassischen Zeit nach dem einen Muster zu beurteilen, aber gerade durch seine Einseitigkeit ist es für eine Vergleichung lehrreich, die den Gegensatz der Begriffe zunächst recht grell wirksam machen möchte.

Was den Stilwandel für die Formauffassung im einzelnen bedeutet, wird deutlicher werden, wenn wir vom Thema der ganzen Figur zum Thema eines bloßen Kopfes übergehen.



Jan Lievens (Ausschnitt)

Das Besondere einer Dürerschen Kopfzeichnung hängt durchaus nicht nur an der künstlerischen Qualität seiner individuellen Linie, sondern daß überhaupt Linien herausgearbeitet worden sind, große, gleichmäßig führende Linien, in denen alles steckt und die man bequem fassen kann, diese Eigenschaft, die Dürer mit seinen Zeitgenossen gemein hat, ergibt den Kern des Schauspiels. Die Primitiven haben die Aufgabe auch zeichnerisch behandelt und ein Kopf kann in der allgemeinen Anlage sehr ähnlich sein, aber die Linien kommen nicht heraus; sie haben nicht das in die Augen Springende der klassischen Zeichnung; die Form ist nicht auf die Linie hin gepreßt worden.

Wir nehmen als Beispiel eine Porträtzeichnung Aldegrevers*, die, verwandt mit Dürer, noch mehr mit Holbein, die Form in entschiedenen und sicher führenden Umrissen festlegt. In ununterbrochener, rhythmischer Bewegung, als lange, gleichmäßig starke Linie fließt der Gesichtsumriß von

der Schläfe zum Kinn; Nase und Mund und die Lidspalten sind ebenso mit einheitlich durchlaufenden Linien gezeichnet; das Barett fügt sich als reine Silhouettenform dem System ein, und selbst für den Bart ist ein homogener Ausdruck gefunden.[1]) Die gewischte Modellierung aber schließt sich vollständig der tastmäßig kontrollierbaren Form an.

Den vollkommensten Gegensatz dazu bietet dann ein Kopf des Lievens*, Rembrandts Altersgenossen. Aller Ausdruck ist von den Rändern zurückgezogen und sitzt in den Binnenteilen der Form. Zwei dunkle, lebhaft blickende Augen, ein Zucken der Lippen, da und dort blitzt die Linie auf, aber gleich verschwindet sie wieder. Die langen Bahnen des linearen Stils fehlen völlig. Einzelne Linienfragmente charakterisieren die Form des Mundes, ein paar versprengte Striche die Form der Augen und der Brauen. Manchmal setzt die Zeichnung völlig aus. Die modellierenden Schatten haben keine objektive Gültigkeit mehr. In der Behandlung des Konturs von Wange und Kinn aber ist alles getan, um zu verhindern, daß die Form sich silhouettiere, das heißt, auf Linien hin abgelesen werden könne.

Weniger auffällig als bei dem Beispiel des Rembrandtschen Frauenaktes ist doch auch hier das Visieren auf Lichtzusammenhänge auf das Gegenspiel heller und dunkler Massen entscheidend für den Habitus der Zeichnung. Und während der ältere Stil im Interesse der Formenklarheit die Erscheinung verfestigt, verbindet sich mit dem malerischen Stil von selber der Eindruck der Bewegung, und er folgt seinem innersten Wesen, wenn er die Darstellung des Sichverändernden und Vorübergehenden zu seinem besonderen Problem macht.

Ein weiterer Fall: das Gewand. Für Dürer war der Faltenwurf eines Stoffes ein Schauspiel, dem mit Linien beizukommen er nicht nur für möglich hielt, sondern das ihm in linearer Fassung seinen Sinn erst eigentlich auszusprechen schien. Unser Auge steht auch hier zunächst auf entgegengesetzter Seite. Was sehen wir anderes als wechselnde Helligkeiten und Dunkelheiten, in denen sich eben die Modellierung zu erkennen gibt? Und wenn schon einer mit Linien kommen wollte, so könnte damit, scheint es, nur etwa der Verlauf des Randes bezeichnet werden. Aber auch dieser Rand spielt keine wesentliche Rolle: bald mehr, bald weniger wird man an den einzelnen Stellen das Aufhören der Fläche als etwas Besonderes wahrnehmen, keinesfalls das Motiv als führendes Motiv empfinden. Es ist offenbar wieder eine

[1]) Gewisse Unsauberkeiten in der Reproduktion kommen von einer farbigen Tönung des Blattes an einzelnen Stellen.



Van Dyck (Radierung)

grundsätzlich andere Anschauung, wenn die Zeichnung dem Verlauf des Randes für sich nachgeht und ihn mit gleichmäßig durchgeführter Linienmarkierung zur Sichtbarkeit zu bringen unternimmt. Und nicht nur den Rand des Stoffes, da wo er zu Ende ist, sondern ebenso die Binnenformen der Faltengräben und Faltenhügel. Überall klare, feste Linien. Licht und Schatten ausgiebig verwendet, aber — und daran liegt der Unterschied zum malerischen Stil — durchaus der Botmäßigkeit der Linie unterstellt.

Eine malerische Kostümierung — wir bringen als Beispiel eine Radierung van Dycks* — wird umgekehrt das Element der Linie zwar nicht ganz ausschalten, aber ihm nicht die Führung überlassen: das Auge wird grundsätzlich zuerst für das Leben der Fläche interessiert. Man kann daher mit Umrissen den Inhalt nicht mehr herausholen. Und die Hebungen und Senkungen dieser Flächen gewinnen sofort eine andere Beweglichkeit, sobald die Binnenzeichnung sich in freien Massen von Hell und Dunkel ergeht. Man merkt, daß die geometrische Figur solcher Schattenflecken nicht streng verbindlich ist; es erzeugt sich die Vorstellung einer Form, die innerhalb gewisser Grenzen veränderlich bleibt und eben damit dem beständigen Wechsel der Erscheinung gerecht wird. Dazu kommt, daß der stoffliche Charakter der Materie stärker mitspricht als früher. Dürer hat zwar schon manche Beobachtung verwertet, wie man die Art des Sichanfühlens geben könne, doch neigt der klassische Zeichnungsstil eher zu einer neutralen Stoffangabe. Für das 17. Jahrhundert aber ergibt sich mit dem Interesse für das Malerische wie selbstverständlich auch das Interesse für die Qualität der Oberflächen. Man zeichnet nichts, ohne Weichheit und Härte, Rauhigkeit und Glätte mit anzudeuten.

Am interessantesten bewährt sich das Prinzip des Linienstils da, wo das Objekt ihm am wenigsten entgegenkommt, ja ihm eigentlich widerstrebt. Das ist der Fall beim Baumschlag. Man kann das einzelne Blatt linear

fassen, aber die Laubmasse, das Laubdickicht, in dem die Einzelform als solche unsichtbar geworden ist, bietet der linearen Auffassung kaum eine Grundlage. Nichtsdestoweniger ist diese Aufgabe vom 16. Jahrhundert nicht als unlösbar empfunden worden. Man findet bei Altdorfer, Wolf Huber* und anderen prachtvolle Lösungen: das scheinbar Unfaßbare ist auf eine Linienform gebracht, die sehr energisch spricht und das Charakteristische des Gewächses vollkommen wiedergibt. Wer solche Zeichnungen kennt, dem wird die Wirklichkeit sehr oft die Erinnerung daran wecken, und sie werden ihr Recht behalten neben den verblüffendsten Leistungen einer mehr malerisch orientierten Technik. Sie repräsentieren nicht eine unvollkommenere Stufe der Darstellung, sondern es ist nur eben die Natur von einer andern Seite gesehen.

Als Vertreter der malerischen Zeichnung soll Ruysdael* dienen. Hier geht die Absicht nicht mehr darauf, das Phänomen auf ein Schema mit klarem, verfolgbarem Strich zu bringen, hier ist das Unbegrenzte Trumpf und die Linienmasse, die es ganz unmöglich macht, die Zeichnung nach ihren einzelnen Elementen zu fassen. Mit einer Strichführung, die mit der objektiven Form kaum mehr einen erkennbaren Zusammenhang bewahrt und nur intuitiv gewonnen sein kann, ist die Wirkung erreicht, daß wir das bewegliche Blattwerk großer Bäume von einer bestimmten Dichtigkeit vor uns zu sehen glauben. Und es ist ganz genau gesagt, daß es Eichen sind. Das Unbeschreibliche einer Formenunendlichkeit, die sich jeder Festlegung zu versagen scheint, ist hier mit malerischen Mitteln bewältigt.

Wirft man den Blick endlich auf die Zeichnung eines landschaftlichen Ganzen, so ist das Aussehen eines rein linearen Blattes, das die Gegenstände auf Weg und Steg, in Nähe und Ferne mit sauber sonderndem Umriß gibt, leichter zu erraten als jene Form der Landschaftszeichnung, die das Prinzip der malerischen Verschmelzung der Einzeldinge konsequent durchführt. Es gibt solche Blätter z. B. von van Goyen. Sie sind die Äquivalente seiner tonigen und fast monochromen Bilder. Und wie die dunstige Verschleierung der Dinge und ihrer Lokalfarben als ein malerisches Motiv im ausgezeichneten Sinne gilt, so darf eine solche Zeichnung als besonders typisch für malerischen Stil hier angezogen werden. (Abb. auf S. 1, datiert 1646.)

Die Schiffe auf dem Wasser, das Ufer mit Bäumen und Häusern, Figürliches und Nichtfigürliches — es ist alles in ein nicht leicht zu entwirrendes Liniengewebe verflochten. Nicht daß die Formen der einzelnen Gegenstände unterdrückt wären — man sieht vollkommen, was man zu sehen braucht —,


Wolf Huber

allein sie greifen in der Zeichnung so ineinander, als ob alle aus demselben Elemente wären und von derselben Bewegung durchzittert würden. Es kommt auch gar nicht darauf an, daß man das eine oder das andere Schiff sieht und wie das Haus am Ufer beschaffen ist: das malerische Auge ist auf die Wahrnehmung der Gesamterscheinung eingestellt, in der das einzelne Objekt als Gegenstand keine wesentliche Bedeutung mehr hat. Es geht unter im Ganzen, und das Vibrieren aller Linien befördert den Prozeß der Verflechtung zu einer gleichartigen Masse.



J. Ruysdael (Ausschnitt)

Die Malerei

1. Malerei und Zeichnung

Im Traktat von der Malerei warnt Lionardo die Maler zu wiederholten Malen, die Form nicht mit Linien zu umreißen[1]). Das klingt wie ein Widerspruch zu allem, was bisher über Lionardo und das 16. Jahrhundert behauptet worden ist. Allein der Widerspruch ist nur ein scheinbarer. Was Lionardo meint, ist eine Sache der Technik, und es ist leicht möglich, daß sich die Bemerkung auf Botticelli bezieht, bei dem die Manier des schwarzen Konturierens besonders im Schwange war, in einem höheren Sinn aber ist Lionardo viel linearer als Botticelli, trotzdem er weicher modelliert und das harte Aufsitzen der Figuren auf dem Grunde überwunden hat. Entscheidend ist eben die neue Gewalt, mit der der Umriß aus dem Bilde spricht

1) Vgl. Lionardo, Buch von der Malerei, ed. Ludwig 140 (116).



Frans Hals

und den Beschauer zwingt, ihm zu folgen.

Indem wir somit zur Analyse von Bildern übergehen, empfiehlt es sich, den Zusammenhang von Malerei und Zeichnung nicht aus dem Auge zu verlieren. Wir sind so sehr gewöhnt, alles nach der malerischen Seite hin zu sehen, daß wir auch Kunstwerken der Linie gegenüber die Form gern etwas laxer auffassen als sie gedacht ist, und wo gar bloße Photographien zur Verfügung stehen, ist der malerischen Verwischung noch weiterer Vorschub geleistet, von den kleinen Zinkklischees unserer Bücher (Reproduktionen nach Reproduktionen) nicht zu reden. Es gehört Übung dazu, Bilder so linear zu sehen, wie sie gesehen werden wollen. Die bloße gute Absicht genügt nicht. Selbst wenn man glaubt, der Linie sich bemächtigt zu haben, wird man nach einer Weile systematischer Arbeit finden, daß es zwischen linearem Sehen und linearem Sehen noch Unterschiede gibt und daß die Intensität der Wirkung, die von diesem Element der Formbezeichnung ausgeht, wesentlich gesteigert werden kann.

Man sieht ein Holbeinsches Porträt besser, wenn man vorher Holbeinsche Zeichnungen gesehen und auswendig gelernt hat. Die ganz einzige Steigerung, die der Linearismus hier erfahren hat, indem unter Auslassung alles anderen nur die Teile der Erscheinung, „wo die Form sich umbiegt", auf Linie gebracht sind, wirkt in der Zeichnung am unmittelbarsten, und doch beruht auch das gemalte Bild durchaus auf dieser Basis, und das Schema der Zeichnung muß im Bildeindruck noch immer als das Wesentliche durchschlagen.

Wenn es aber schon für die bloße Zeichnung gilt, daß der Ausdruck linearer Stil nur den einen Teil des Phänomens deckt, weil doch, wie das bei Holbein so gut wie bei dem oben gebrauchten Beispiel Aldegrevers der Fall ist, die Modellierung auch mit nicht linearen Mitteln gegeben werden

kann, so wird einem bei der Malerei erst recht zum Bewußtsein kommen, wie sehr die herkömmliche Stilbezeichnung sich einseitig auf ein einzelnes Merkmal stützt. Die Malerei stellt mit ihren alles deckenden Pigmenten grundsätzlich Flächen her und unterscheidet sich dadurch, auch wo sie monochrom bleibt, von jeder Zeichnung. Linien sind da und überall fühlbar, aber eben nur als die Grenzen der plastisch empfundenen und tastbar durchmodellierten Flächen. Auf diesem Begriff liegt der Nachdruck. Die Tastbarkeit der Modellierung entscheidet über die Einordnung einer Zeichnung auf seiten der linearen Kunst, auch wenn die Schatten vollkommen unlinear, als ein bloßer Hauch auf dem Papier liegen. Für die Malerei ist die Art von Abschattierung von vornherein selbstverständlich. Im Gegensatz zur Zeichnung aber, wo die Ränder der Flächenmodellierung gegenüber unverhältnismäßig stark zur Geltung kommen, ist hier das Gleichgewicht hergestellt. Dort funktioniert das Lineament wie ein Rahmenwerk, in das die modellierenden Schatten eingespannt sind, hier erscheinen beide Elemente als Einheit, und die durchgehend gleiche plastische Bestimmtheit der Formgrenzen ist nur das Korrelat der durchgehend gleichen plastischen Bestimmtheit der Modellierung.


Dürer

2. Beispiele

Nach dieser Einleitung können wir ein paar Beispiele von linearer und malerischer Malerei einander gegenüberstellen. Der gemalte Kopf Dürers* von 1521 ist auf einem ganz ähnlichen Grundriß aufgebaut wie der gezeichnete des Aldegrever, dessen Abbildung wir oben gebracht haben. Die Silhouette von der Stirn herunter sehr stark zum Sprechen gebracht, die Mundspalte eine sichere, ruhige Linie, Nasenflügel, Augen, alles gleichmäßig bestimmt bis in den letzten Winkel. Im gleichen Grade aber, wie die Formgrenzen für das Tastgefühl festgelegt sind, sind die Flächen im Sinne der

Auffassung durch die Tastorgane modelliert, glatt und fest, die Schatten als die der Form unmittelbar anhaftenden Dunkelheiten verstanden. Sache und Erscheinung gehen völlig ineinander auf. Der Anblick aus der Nähe gibt kein anderes Bild als der Anblick aus der Ferne.

Demgegenüber ist die Form bei Frans Hals* grundsätzlich der Greifbarkeit entzogen. Sie ist so wenig faßbar wie ein vom Winde bewegter Busch oder wie die Wellen eines Flusses. Nahbild und Fernbild treten auseinander. Ohne daß man den einzelnen Strich verlieren soll, fühlt man sich vor dem Bilde doch mehr auf eine Betrachtung von weitem hingewiesen. Der ganz nahe Anblick ist sinnlos. Die vertriebene Modellierung ist einer stoßweisen Modellierung gewichen. Die rauhen, zerklüfteten Flächen haben alle unmittelbare Vergleichbarkeit mit der Natur abgestreift. Sie wenden sich nur an das Auge und wollen nicht als tastbare Flächen zur Empfindung sprechen. Die alten Formlinien sind zertrümmert. Man darf keinen einzelnen Strich mehr wörtlich nehmen. Am Nasenrücken zuckt es, die Augen zwinkern, der Mund spielt. Es ist genau dasselbe System der formentfremdeten Zeichen, wie wir es früher bei Lievens analysiert haben. Unsere kleinen Abbildungen können natürlich den Tatbestand nur sehr unvollkommen deutlich machen. Vielleicht wirkt die Behandlung des Weißzeuges am überzeugendsten.

Läßt man die großen Stilgegensätze gegeneinander wirken, so verlieren die individuellen Unterschiede an Bedeutung. Man sieht dann, daß das, was Frans Hals gibt, im Grunde auch bei van Dyck und Rembrandt vorhanden ist. Es sind nur Gradunterschiede, die sie trennen, und verglichen mit Dürer, einigen sie sich zu einer geschlossenen Gruppe. Statt Dürer aber kann man auch Holbein setzen oder Massys oder Raffael. Andrerseits wird man bei isolierter Betrachtung des einzelnen Malers es nicht vermeiden können, die gleichen Stilbegriffe zur Kennzeichnung von Anfang und Ende seiner Entwicklung heranzuziehen. Die Bildnisse des jungen Rembrandt sind (relativ) plastisch und linear gesehen gegenüber den Bildnissen des reifen Meisters.

Wenn es aber immer die spätere Entwicklungsstufe bedeutet, sich der bloßen optischen Erscheinung überlassen zu können, so ist damit keineswegs gesagt, daß der reine plastische Typ am Anfang stehe. Der Linienstil Dürers ist nicht nur die Steigerung einer vorhandenen gleichlautenden Tradition, sondern bedeutet zugleich die Ausscheidung aller widersprechenden Elemente in der Stilüberlieferung des 15. Jahrhunderts.

Wie sich dann der Übergang vom reinen Linearismus zum malerischen Sehen des 17. Jahrhunderts im einzelnen vollzieht, läßt sich gerade am Porträt sehr klar nachweisen. Wir können hier aber nicht darauf eingehen. Allgemein darf man so viel sagen, daß es ein immer stärkeres Zusammengehen von Licht und Schatten ist, das der entschieden malerischen Auffassung die Wege bereitet. Was das heißt, wird jedem deutlich werden, der etwa einen Antonis Moor mit dem ihm ja immer noch verwandten Hans Holbein vergleicht. Ohne daß der plastische Charakter aufgehoben wäre, beginnen da doch schon die Helligkeiten und die Dunkelheiten zu selbständigerem Leben zusammenzutreten. Im selben Moment, wo die gleichmäßige Schärfe der Formenränder nachläßt, gewinnt das, was nicht Linie ist, eine stärkere Bedeutung im Bild. Man sagt wohl auch, die Form sei breiter gesehen: das heißt nichts anderes, als daß die Massen mehr Freiheit bekommen haben. Es ist dann, als ob Lichter und Schatten in lebhaftere Berührung miteinander gerieten, und an diesen Wirkungen hat das Auge zunächst gelernt, dem Schein sich anzuvertrauen und schließlich eine vollständig formentfremdete Zeichnung für die Form selbst zu nehmen. —

Wir fahren fort mit zwei Beispielen, die den typischen Gegensatz der Stile am Thema der Kostümfigur illustrieren. Es sind Beispiele der romanischen Kunst, Bronzino* und Velasquez*. Wenn sie nicht am selben Stamm gewachsen sind, so ist das ohne Belang für uns, die wir ja nur Begriffe deutlich machen wollen.

Bronzino ist gewissermaßen der Holbein Italiens. Sehr charakteristisch in der Zeichnung der Köpfe mit der metallischen Bestimmtheit von Linien und Flächen ist sein Bild namentlich bemerkenswert als Darstellung eines reichornamentierten Kostüms im Sinne eines exklusiv linearen Geschmackes. Kein menschliches Auge kann die Dinge so sehen, ich meine mit dieser gleichmäßigen Bestimmtheit der Linie. Nicht auf einen Augenblick ist der Maler vom Pfade der unbedingten gegenständlichen Deutlichkeit abgewichen. Es ist, als ob man bei der Darstellung einer Bücherwand Buch um Buch und jedes gleich klar umrandet malen wollte, während doch ein auf die Erscheinung eingestelltes Auge nur den Schimmer aufnimmt, der über das Ganze hinspielt, und wo die einzelne Form bald mehr, bald weniger in diesem Schimmer untergeht. Ein solches auf die Erscheinung eingestelltes Auge hat Velasquez besessen. Das Kleidchen seiner kleinen Prinzessin war mit Zickzackmustern bestickt, aber was er uns gibt, ist nicht das Ornament an sich, sondern das flimmernde Bild des Ganzen. Einheitlich von weitem gesehen



Bronzino

haben die Muster ihre Klarheit verloren, ohne doch undeutlich zu wirken. Man sieht durchaus, was gemeint ist, aber die Formen sind nicht zu fassen, sie kommen und gehen, sie werden überspielt von den Glanzlichtern des Stoffes, und für das Ganze ist der Rhythmus der Lichtwellen entscheidend, der auch noch (in der Abbildung unerkennbar) den Grund erfüllt.

Man weiß, daß das klassische 16. Jahrhundert Stoffe nicht immer so gemalt hat wie Bronzino, und daß auch Velasquez nur eine Möglichkeit malerischer Interpretation darstellt, aber neben dem großen Stilkontrast spielen die einzelnen Varianten keine große Rolle. Grünewald ist innerhalb seiner Zeit ein Wunder malerischen Stils, und die Disputation des heiligen Erasmus mit Mauritius (in München) gehört zu seinen letzten Bildern, aber vergleicht man die goldgestickte Kasula dieses Erasmus auch nur mit Rubens, so ist die Kontrastwirkung so stark, daß man nicht daran denkt, Grünewald vom Boden des 16. Jahrhunderts ablösen zu wollen.



Velasquez

Die Haare bei Velasquez wirken mit vollendeter Stofflichkeit, dargestellt ist aber weder die einzelne Locke noch das einzelne Haar, sondern eine Lichterscheinung, die zu dem objektiven Substrat nur noch eine ganz lose Beziehung hat. So ist die Materie nie vollkommener dargestellt worden, als wenn der alte Rembrandt einen Greisenbart mit breit hingestrichenen Pigmenten gemalt hat, und doch fehlt jene greifbare Ähnlichkeit der Form vollständig, um die sich Dürer und Holbein bemüht haben. Auch im graphischen Werk, wo die Versuchung nahe liegt, mit dem einzelnen Strich das einzelne Haar — wenigstens da und dort — herauszuholen, entfernen sich die späteren Radierungen Rembrandts durchaus von jeder Vergleichbarkeit mit dem Faßbar-Wirklichen und halten sich lediglich an den Schein des Ganzen.

Und so ist es — um auf ein anderes Gebiet überzugehen — mit der Darstellung der Blätterunendlichkeit von Baum und Busch. Die klassische Kunst hat auch da den Typus des reinen Blätterbaumes zu gewinnen gesucht, das heißt, wenn immer möglich, das Laub mit einzeln sichtbar gemachten Blättern gegeben. Aber diesem Verlangen sind natürlich enge Grenzen gezogen. Schon in geringer Entfernung schlägt die Summe der Einzelformen zur Massenform zusammen, und kein noch so spitzer Pinsel kann da detaillierend nachkommen. Und doch hat die bildende Kunst des linearen Stils auch hier sich durchgesetzt. Wenn es nicht möglich ist, das einzelne Blatt mit begrenzter Form zu geben, so gibt man eben den Blattbüschel, die einzelne Laubgruppe mit begrenzter Form. Und aus solchen zunächst klar geschiedenen Blattbüscheln ist dann allmählich, befördert durch eine immer lebhafter werdende Strömung zwischen den hellen und den dunklen Massen, der unlineare Baum des 17. Jahrhunderts hervorgewachsen, wo einzelne Farbflecke nebeneinander gesetzt sind, ohne daß der einzelne Fleck Anspruch machte, mit der zugrunde liegenden Blattform kongruent zu sein.

Schon der klassische Linearismus hat aber auch eine Darstellungsart gekannt, wo der Pinsel eine Formzeichnung in ganz freien Linien und Tupfen gibt. Albrecht Altdorfer hat, um ein hervorragendes Beispiel zu nennen, das Laubdickicht seiner Georgslandschaft in der Münchner Pinakothek (1510) so behandelt. Sicher, diese zierlichen Linienmuster decken sich nicht mit einem körperlichen Tatbestand, aber es sind eben doch Linien, klare, ornamentale Muster, die für sich gesehen werden wollen und sich nicht nur im Eindruck des Ganzen behaupten, sondern auch dem nächsten Nahblick standhalten. Darin liegt der grundsätzliche Unterschied zum malerischen Baumschlag des 17. Jahrhunderts.

Wenn man von Vorahnungen des malerischen Stils reden will, so findet man sie eher im 15. als im 16. Jahrhundert. Dort gibt es, trotz der vorherrschenden Richtung auf das Lineare, in der Tat einzelne Ausdrucksweisen, die zum Linearismus nicht stimmen und später denn auch als unrein ausgeschieden worden sind. Sie haben auch in die Graphik Eingang gefunden. So kommen zum Beispiel im alten Nürnberger Holzschnitt (Wohlgemut) Gebüschzeichnungen vor, die mit ihrerformentfremdeten, wirren Linie einen Eindruck machen, den man kaum anders als impressionistisch nennen kann. Erst Dürer hat dann — wie gesagt — den ganzen Inhalt der Sichtbarkeit konsequent der formbezeichnenden Linie unterworfen.


Dürer

Abschließend stellen wir noch den Hieronymus-Stich Dürers* als lineares Interieurbild mit der malerischen Fassung des gleichen Motivs bei Ostade zusammen. Das gewöhnliche Abbildungsmaterial reicht nicht mehr aus, wenn man an einem szenischen Ganzen die Linearität in ihrer vollen Bestimmtheit demonstrieren will. Alles erscheint verwischt in den kleinen Nachbildungen nach Gemälden. Wir müssen schon zu einem Stich greifen, um es deutlich zu machen, wie der Geist der festgerandeten Körperlichkeit über die Einzelfigur hinaus sich auf der tiefen Bühne behauptet. Und trotz der Ungleichartigkeit bringen wir das Bild Ostades* in einer (modernen) Radierung, weil auch hier die Photographie zu viel schuldig bleibt. Aus einem solchen Vergleich springt dann das Wesentliche des Gegensatzes mit großer Kraft hervor. Ein und dasselbe Motiv — geschlossener Raum mit seitlich einfallendem Licht — ist hüben und drüben zu ganz verschiedener Wirkung gebracht. Dort alles Grenze, tastbare Fläche, isolierte Gegenständlichkeit, hier alles Übergang und Bewegung. Das Licht hat das Wort, nicht die plastische Form:


Ostade

ein dämmeriges Ganzes, in dem einzelne Gegenstände deutlich werden, während man dort die Gegenstände als die Hauptsache, das Licht als etwas Dazutretendes empfindet. Was Dürer in erster Linie gesucht hat, die einzelnen Körper nach ihren plastischen Grenzen fühlbar zu machen, ist hier grundsätzlich vermieden: alle Ränder sind unfest, die Flächen entziehen sich der Tastbarkeit, und das Licht wogt frei dahin, wie ein Strom, der seine Dämme durchbrochen hat. Das Gegenständliche ist nicht unerkennbar, allein es ist gewissermaßen in eine übergegenständliche Wirkung aufgelöst. Man sieht den Mann an der Staffelei und sieht in seinem Rücken die vorspringende dunkle Ecke, beide deutlich genug, aber die dunkle Masse der einen Form bindet sich mit der dunklen Masse der anderen und leitet mit den dazwischen erscheinenden Lichtflecken eine Bewegung ein, die, mannigfaltig sich verzweigend, den Bildraum als eine selbständige Kraft durchwaltet.

Kein Zweifel: dort spürt man eine Kunst, die auch Bronzino umschließt, und hier heißt die Parallele — trotz aller Unterschiede — Velasquez.

Dabei ist nicht zu verkennen, daß der Stil der Darstellung zusammengeht mit einer auf die gleiche Wirkung hinzielenden Anordnung der Form. Wie das Licht als einheitliche Bewegung wirkt, so ist die gegenständliche Form in einen ähnlichen Strom von Bewegung einbezogen. Die Starrheit ist umgesetzt in das lebendig Sich-Rührende. Die Kulisse links, bei Dürer ein toter Pfeiler, ist eigentümlich flackernd geworden, die Decke nicht mehr glatt und geschlossen, sondern bewegt im Verfall und von Anfang an vielfältig in der Form, die Winkel nicht mehr klar und sauber, sondern geheimnisvoll verstellt mit vielerlei Gerümpel — ein Musterbeispiel „malerischer Anordnung“. Das im Raum verdämmernde Licht ist an sich ein stofflich-malerisches Motiv im ausgezeichneten Sinn.

Malerisches Sehen ist nun aber — wie schon gesagt — an eine malerisch-dekorative Szenerie nicht notwendig geknüpft. Das Thema kann viel einfacher sein, ja des pittoresken Charakters völlig entbehren, und es kann durch die Behandlung doch einen Reiz von unendlicher Bewegung erhalten, der über alles Malerische, das im Stoff liegt, hinausgeht. Gerade die eigentlich malerischen Talente haben das „Pittoreske“ immer bald abgestreift. Wie wenig davon ist bei Velasquez zu finden!

3.

Malerisch und farbig sind zwei ganz verschiedene Dinge, aber es gibt eine malerische und eine nicht-malerische Farbe, und davon soll hier noch — wenigstens andeutungsweise — die Rede sein. Der Mangel an Demonstrationsmöglichkeiten mag die Kürze der Behandlung entschuldigen.

Die Begriffe Tastbild und Sehbild sind hier nicht mehr direkt verwendbar, aber der Gegensatz von malerischer und nicht-malerischer Farbe geht doch auf einen ganz ähnlich gearteten Unterschied der Auffassung zurück, indem die Farbe das eine Mal als festgegebenes Element genommen wird, das andere Mal aber der Wechsel in der Erscheinung wesentlich ist: das einfärbige Objekt „spielt" in den verschiedensten Farben. Schon immer hatte man nach der Stellung zum Licht gewisse Wandlungen der Lokalfarbe angenommen, jetzt aber geschieht mehr: die Vorstellung von gleichmäßig sich behauptenden Grundfarben ist erschüttert, die Erscheinung oszilliert in den mannigfaltigsten Tönen, und über der Gesamtheit der Welt liegt die Farbe nur noch wie ein Schein, als etwas Schwebendes und Ewig-Bewegtes.

Wie in der Zeichnung erst das 19. Jahrhundert die ferneren Konsequenzen einer Erscheinungsdarstellung gezogen hat, so ist auch in der Behandlung der Farbe der neuere Impressionismus weit über den Barock hinausgegangen. Immerhin kommt in der Entwicklung vom 16. zum 17. Jahrhundert der grundsätzliche Unterschied schon vollkommen klar zutage.

Für Lionardo oder Holbein ist die Farbe die schöne Materie, die auch im Bilde eine körperliche Wirklichkeit besitzt und ihren Wert in sich selbst trägt. Der gemalte blaue Mantel wirkt durch dieselbe materielle Farbe, die der Mantel in Wirklichkeit hat oder haben könnte. Trotz gewisser Unterschiede in den lichten und dunklen Teilen bleibt die Farbe im Grunde sich selbst gleich. Darum verlangt Lionardo, daß die Schatten nur durch eine Beimischung von Schwarz zur Lokalfarbe gemalt werden sollten. Das sei der „wahre" Schatten.[1])

Das ist um so merkwürdiger, als Lionardo die Erscheinung von Komplementärfarben in den Schatten bereits genau kannte. Es fiel ihm aber nicht ein, von dieser theoretischen Einsicht einen künstlerischen Gebrauch zu machen. Genau so hatte schon L. B. Alberti beobachtet, daß eine Person, die über eine grüne Wiese geht, sich grün färbt im Gesicht[2]), allein auch ihm ist diese Tatsache als unverbindlich für die Malerei vorgekommen. Man sieht hier,

---

1) Lionardo, a. a. O., 729 (703): qual' è in se vera ombra de' colori de' corpi.

2) L. B. Alberti, della pittura libri tre ed. Janitschek p. 67 (66).

wie wenig der Stil durch Naturbeobachtungen allein bestimmt wird, und daß es immer dekorative Grundsätze sind, Überzeugungen des Geschmacks, denen die letzte Entscheidung zusteht. Daß der junge Dürer in seinen farbigen Naturstudien sich so ganz anders benimmt als in seinen Gemälden, hängt mit demselben Prinzip zusammen.

Wenn nun umgekehrt in spätere Kunst diese Vorstellung vom Wesen der Lokalfarbe aufgibt, so ist das nicht ein bloßer Erfolg des Naturalismus, sondern ist durch ein neues Ideal von farbiger Schönheit bedingt. Es wäre zu viel gesagt, es gäbe keine Lokalfarbe mehr, allein gerade darauf beruht die Wendung, daß der einzelne Stoff in seiner materiellen Existenz zurücktritt und das, was an ihm geschieht, zur Hauptsache wird. Rubens so gut wie Rembrandt springen im Schatten in eine ganz andere Farbe über, und es ist nur ein gradueller Unterschied, wenn etwa diese andere Farbe nicht selbständig, sondern nur als Mischungskomponente erscheint. Wenn Rembrandt einen roten Mantel malt — ich denke an den Überwurf der Hendrickje Stoffels in Berlin —, so ist das Wesentliche nicht das Rot der Naturfarbe an sich, sondern wie die Farbe dem Beschauer sich gleichsam unter den Augen verändert: in dem Schatten stehen intensive grüne und blaue Töne und nur auf Momente hebt sich das reine Rot ans Licht empor. Man merkt, daß der Akzent nicht mehr auf dem Sein liegt, sondern auf dem Werden und Sich-Wandeln. Dadurch hat die Farbe ein ganz neues Leben bekommen. Sie entzieht sich der Bestimmbarkeit und ist an jedem Punkt und in jedem Augenblick wieder eine andere.

Dazu kann dann die Zersetzung der Fläche kommen, wie wir sie schon früher beobachtet haben. Während der Stil der ausgesprochenen Lokalfarbe vertreibend modelliert, können hier die Pigmente unvermittelt nebeneinander stehen. Dadurch verliert die Farbe noch mehr das Materielle. Das Wirkliche ist nicht mehr die Farbfläche als etwas Positiv-Existierendes, sondern das Wirkliche ist jener Schein, der sich von den einzelnen Farbflecken, -strichen, -punkten ablöst. Es ist dabei wohl notwendig, den Standpunkt in einiger Ferne zu nehmen, aber doch ist die Meinung nicht die, daß nur der verschmelzende Fernblick berechtigt wäre. Es ist mehr als ein bloßes Vergnügen für den Techniker, wenn man das Nebeneinanderstehen der Farbstriche wahrnimmt: in letzter Linie ist es auf jene Wirkung des Unfaßbaren abgesehen, die wie in der Zeichnung so hier im Kolorit ganz wesentlich bedingt ist durch die formentfremdete Faktur.

Will man sich an einem elementaren Phänomen die Entwicklung bildlich klar machen, so stelle man sich das Schauspiel vor, wenn in einem Gefäß

das Wasser bei bestimmter Temperatur in Wallung kommt. Es ist noch immer dasselbe Element, aber aus dem ruhenden ist ein bewegtes geworden und aus dem Faßbaren ein Unfaßbares. Und nur in dieser Gestalt hat der Barock das Lebendige anerkannt.

Wir hätten den Vergleich schon früher brauchen können. Gerade das Ineinanderströmen von Helligkeiten und Dunkelheiten im malerischen Stil muß auf solche Vorstellungen führen. Was aber jetzt bei der Farbe neu ist, ist die Mehrheit der Komponenten. Licht und Schatten ist schließlich etwas Einheitliches, im Kolorit aber handelt es sich um das Zusammengehen verschiedener Farben. Unsere bisherige Darlegung setzt diese Mehrheit noch nicht voraus, wir sprachen von der Farbe, nicht von Farben. Wenn wir jetzt den Gesamtkomplex ins Auge fassen, so sehen wir von der farbigen Harmonie ab — das ist der Gegenstand eines späteren Kapitels — und halten uns nur an die Tatsache, daß in der klassischen Farbgebung die einzelnen Elemente als etwas Isoliertes nebeneinanderstehen, während beim malerischen Kolorit die einzelne Farbe im allgemeinen Grunde so verankert erscheint wie die Seerose im Grunde des Teiches. Das Email der Holbeinschen Farben ist in sich geschieden wie die einzelnen Zellen einer Schmelzarbeit, bei Rembrandt bricht die Farbe stellenweise aus geheimnisvoller Tiefe hervor, wie wenn — um ein anderes Bild zu brauchen — ein Vulkan den glühenden Strom entläßt, wobei man weiß, daß im nächsten Moment der Schlund an einer neuen Stelle sich öffnen könnte. Die verschiedenen Farben sind getragen von einer einheitlichen Bewegung, und dieser Eindruck geht offenbar auf dieselben Ursachen zurück wie die einheitliche Bewegung in Licht und Schatten, die wir kennen. Man spricht dann von einer tonigen Haltung des Kolorits.

Indem wir diese weitere Bestimmung des Farbig-Malerischen geben, wird freilich der Einwand gemacht werden, das sei nicht mehr Sache des Sehens, sondern nur noch Sache einer bestimmten dekorativen Anordnung. Hier liege eine gewisse Farbenwahl vor, nicht eine besondere Auffassung der Sichtbarkeit. Wir sind auf diesen Einwand gerüstet. Gewiß gibt es ein Objektiv-Malerisches auch auf dem Gebiet der Farbe, aber die Wirkung, die mit den Mitteln der Auswahl und Anordnung gesucht wird, ist doch nicht unvereinbar mit dem, was das Auge der bloßen Wirklichkeit entnehmen kann. Auch das farbige System der Welt ist nichts Festes, sondern läßt sich so oder so interpretieren. Man kann auf isolierte Farbe hin sehen und kann auf Bindung und Bewegung hin sehen. Freilich enthalten einzelne farbige Situationen von

vornherein einen höheren Grad von einheitlicher Bewegung als andere, aber schließlich läßt sich alles malerisch auffassen, und man braucht nicht in eine farbverzehrende, dunstige Atmosphäre auszuweichen, wie das gewisse holländische Meister des Übergangs gerne tun. Daß aber auch hier das imitative Verhalten von einer bestimmten Forderung des dekorativen Gefühls begleitet ist, ist ja nur in der Ordnung.

Gemeinsam mit dem Bewegungseffekt der malerischen Zeichnung ist dem malerischen Kolorit, daß, wie dort das Licht, so hier die Farbe ein von den Gegenständen abgelöstes Leben bekommt. Daher denn auch diejenigen Naturmotive vorzugsweise malerisch genannt werden, wo die Sachunterlage der Farbe schwerer erkennbar geworden ist. Eine ruhig hängende Fahne mit drei farbigen Streifen ist nicht malerisch, und auch eine Versammlung solcher Fahnen ergibt noch kaum einen malerischen Anblick, obwohl in der Wiederholung der Farbe mit perspektivischen Abstufungen ein günstiges Moment liegt; sobald aber die Fahnen im Winde wehen, die klar begrenzten Bahnen sich verlieren und nur da und dort einzelne Farbstücke erscheinen, ist das volkstümliche Urteil bereit, ein malerisches Schauspiel anzuerkennen. Noch mehr ist das der Fall beim Anblick eines belebten bunten Marktes: die Buntheit tut es nicht, wohl aber das Durcheinanderschießen der Farben, die kaum mehr auf einzelne Objekte lokalisiert werden können und wo man, im Gegensatz zum bloßen Kaleidoskop, von der gegenständlichen Bedeutung der einzelnen Farbe doch überzeugt ist. Es geht das zusammen mit Beobachtungen über malerische Silhouette und dergleichen, wie sie früher schon angestellt worden sind. Umgekehrt gibt es im klassischen Stil keinen Farbeneindruck, der nicht an einen Formeindruck gebunden wäre.

Die Plastik

1. Allgemeines

Wenn Winckelmann über die Plastik des Barock aburteilt, so ruft er höhnend: „Was für ein Kontur!“ Er nimmt die in sich geschlossene, sprechende Konturlinie als ein wesentliches Moment aller Plastik und wendet sich ab, wenn ihm der Umriß nichts gibt. Allein neben einer Plastik mit betontem, sinnvollem Umriß ist doch auch eine Plastik mit entwertetem Umriß denkbar, wo der Ausdruck sich nicht in der Linie formt, und der Barock hat eine solche Kunst besessen.

Im wörtlichen Sinn kennt die Plastik als Kunst körperlicher Massen keine Linie, aber der Gegensatz einer linearen und einer malerischen Plastik ist

doch vorhanden und die Wirkung der beiden Stilarten kaum weniger verschieden als in der Malerei. Die klassische Plastik visiert auf die Grenzen: keine Form, die sich nicht innerhalb eines bestimmten Linienmotivs ausspräche, keine Figur, von der man nicht sagen könnte, auf welche Ansicht hin sie konzipiert ist. Der Barock negiert den Umriß; nicht in dem Sinn, daß Silhouettenwirkungen überhaupt ausgeschlossen wären, aber die Figur weicht der Fixierung innerhalb einer bestimmten Silhouette aus. Man kann sie nicht auf eine bestimmte Ansicht festlegen, sie entwindet sich gleichsam dem Beschauer, der sie fassen will. Natürlich kann man auch die klassische Plastik von verschiedenen Seiten her ansehen, aber die anderen Ansichten sind deutlich Nebenansichten neben der Hauptansicht. Es gibt einen Ruck, wenn man wieder in das Hauptmotiv zurückfällt, und es ist offenbar, daß hier die Silhouette mehr ist als das zufällige Aufhören des Sichtbarseins der Form: sie behauptet neben der Figur eine Art von Selbständigkeit, eben weil sie ein in sich Geschlossenes darstellt. Umgekehrt ist das Wesentliche der barocken Silhouette, daß sie diese Selbständigkeit nicht hat, es soll sich nirgends ein Linienmotiv zu etwas Eigenem verfestigen. In keiner Ansicht geht die Form ganz auf. Ja, man kann mehr sagen; erst der formentfremdete Umriß ist der malerische Umriß.

Und so sind die Flächen behandelt. Es ist nicht nur der objektive Unterschied vorhanden, daß die Klassik die ruhigen Flächen liebt und der Barock die bewegten: die Behandlung der Form ist eine andere. Dort lauter bestimmte tastbare Werte, hier alles Übergang und Wandlung; dort Gestaltung des Seienden, der bleibenden Form, hier der Schein stetiger Veränderung, die Darstellung rechnet mit Wirkungen, die nicht mehr für die Hand, sondern nur noch für das Auge existieren. Während in der klassischen Kunst Helligkeiten und Dunkelheiten, der plastischen Form untergeordnet sind, scheinen die Lichter jetzt zu selbständigem Leben erwacht zu sein. In scheinbar freier Bewegung überspielen sie die Flächen und es kann jetzt wohl auch vorkommen, daß die Form einmal vollständig im Schattendunkel untergeht. Ja, ohne die Möglichkeiten zu besitzen, die der zweidimensionalen Malerei als der Kunst des grundsätzlichen Scheines offen stehen, greift die Plastik doch auch ihrerseits zu Formbezeichnungen, die mit der objektiven Form nichts mehr zu tun haben und nicht anders denn als impressionistisch bezeichnet werden können.

Indem damit die Plastik mit dem bloß optischen Scheine ein Bündnis schließt und aufhört, das Greifbar-Wirkliche als das Wesentliche hinzu-

zustellen, werden ihr ganz neue Gebiete zugänglich. Sie wetteifert mit der Malerei in der Darstellung des Momentanen und der Stein wird der Illusion von jeder Art von Stofflichkeit dienstbar gemacht. Man weiß den Glanzblick des Auges wiederzugeben ebenso wie den Schimmer der Seide oder die Weichheit des Fleisches. So oft seither eine klassizistische Richtung wieder aufgekommen und für das Recht der Linie und des tastbaren Volumens eingetreten ist, hat sie auch gegen diese Stofflichkeit im Namen der Stilreinheit Einspruch erheben zu müssen geglaubt.

Malerische Figuren sind nie isolierte Figuren. Die Bewegung muß weiterklingen und darf nicht in unbewegter Atmosphäre erstarren. Schon der Nischenschatten ist jetzt für eine Figur von anderer Bedeutung als früher, ist nicht mehr bloße Folie, sondern springt in das Bewegungsspiel ein: das Dunkel der Tiefe bindet sich mit dem Schatten der Figur. Meist muß die Architektur bewegungsvorbereitend oder -fortleitend mit der Plastik zusammenarbeiten. Kommt dann die große objektive Bewegung dazu, so entstehen jene wunderbaren Gesamtwirkungen, wie wir sie namentlich in nordischen Barockaltären finden, wo die Figuren mit dem Gerüste so zusammengehen, daß sie wie der Schaumkamm im heftigen Wogenschlag der Architektur erscheinen. Herausgerissen aus dem Zusammenhang verlieren sie alle Bedeutung, wofür einige unglückliche Aufstellungen in modernen Museen zum Zeugnis anzurufen sind.

Für die Terminologie bietet die Geschichte der Plastik dieselben Schwierigkeiten wie die Geschichte der Malerei. Wo hört das Lineare auf und wo fängt das Malerische an? Schon innerhalb der Klassik wird man zwischen einem Mehr oder Weniger von malerisch zu unterscheiden haben, und wenn dann die Bedeutung von hell und dunkel wächst und die begrenzte Form mehr und mehr hinter der unbegrenzten zurücktritt, so kann man den Prozeß wohl im allgemeinen als eine Entwicklung zum Malerischen bezeichnen, es ist aber schlechterdings unmöglich, den Finger auf den Punkt zu legen, wo die Bewegung in Licht und Form jene Freiheit erreicht hat, daß der Begriff malerisch im eigentlichen Sinne in Geltung treten muß.

Nicht unnötig aber ist es, auch hier festzustellen, daß der Charakter ausgesprochener Linearität und plastischer Begrenzung erst der Gewinn einer längeren Entwicklung ist. Erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts entwickelt die italienische Plastik eine klarere Linienempfindlichkeit, und ohne daß gewisse malerische Bewegungsreize ganz ausgeschaltet wurden, fangen die Formgrenzen an, sich zu verselbständigen. Freilich, es gehört zu den heikel-

sten Aufgaben der Stilgeschichte, den Grad der Silhouettenwirkung richtig einzuschätzen oder, nach der anderen Seite hin, die flimmernde Erscheinung etwa eines Reliefs von Antonio Rossellino nach ihrem originalen malerischen Gehalt zu beurteilen. Dem Dilettantismus ist hier noch Tür und Tor geöffnet. Jeder meint, wie er die Dinge sieht, so sei es gut, und um so besser, je mehr man im modernen Sinne malerische Wirkungen herausblinzeln könne. Statt aller Einzelkritik sei auf das üble Kapitel der Abbildungen in Büchern unserer Zeit hingewiesen, wo nach Auffassung und Ansicht der wesentliche Charakter oft so völlig verfehlt ist.

Das sind Bemerkungen zur italienischen Kunstgeschichte. Für die deutsche stellt sich die Sache etwas anders. Es hat lange gedauert, bis sich hier ein plastisches Liniengefühl aus der spätgotisch-malerischen Tradition hat herauswickeln können. Bezeichnend ist die deutsche Vorliebe für Altarschreine mit enggereihten und ornamental verbundenen Figuren, wo der Hauptreiz eben in der — malerischen — Verflechtung liegt. Hier ist aber die Warnung doppelt am Platz, diese Dinge nicht malerischer zu sehen, als sie gesehen werden wollen. Der Maßstab liegt immer in der zeitgenössischen Malerei. Andere malerische Wirkungen, als wie sie von den Malern der Natur abgewonnen worden sind, hat das Publikum vor der spätgotischen Plastik natürlich nicht erlebt, mag uns diese auch noch so sehr locken, sie in ganz aufgelösten Bildern zu sehen.

Aber etwas von malerischem Wesen bleibt der deutschen Plastik auch später. Die Linearität der lateinischen Rasse ist der deutschen Empfindung leicht kalt vorgekommen, und es ist bezeichnend, daß es ein Italiener gewesen ist, Canova, der am Ausgang des 18. Jahrhunderts die abendländische Plastik aufs neue unter die Fahne der Linie gesammelt hat.

2. Beispiele

Wir beschränken uns zur Illustrierung der Begriffe im wesentlichen auf italienische Beispiele. Der klassische Typ ist hier in unübertrefflicher Reinheit ausgebildet, und innerhalb des malerischen Stils bedeutet Bernini die stärkste künstlerische Potenz des Abendlandes.

Analog der bisherigen Folge der Analysen sollen zwei Büsten den Vortritt haben. Benedetto da Majano* ist nun freilich kein Cinquecentist, aber die Schärfe der plastisch geschnittenen Form läßt nichts zu wünschen übrig. Vielleicht, daß in der Photographie die Einzelheiten zu stark sprechen. Wesentlich ist, wie das Gesamtbild in eine feste Silhouette eingespannt



Benedetto da Majano

ist und wie jede Sonderform — Mund, Augen, die einzelnen Runzeln — ihre völlig sichere, unbewegte, auf den Eindruck des Bleibenden gebaute Erscheinung bekommen hat. Die folgende Generation würde die Formen zu größeren Einheiten zusammengenommen haben, aber der klassische Charakter des durchwegs tastbaren Volumens ist auch hier schon vollkommen ausgesprochen. Was etwa im Gewand als Flimmern gedeutet werden könnte, ist nur eine Wirkung der Abbildung. Ursprünglich waren die einzelnen Figuren des Stoffes mit Farbe zu gleichmäßiger Klarheit gebracht. Ebenso waren die Augensterne, deren seitliche Schiebung man leicht übersieht, durch Bemalung herausgeholt.

Bei Bernini* ist die Arbeit so gehalten, daß man mit linearer Analyse nirgends zukommen kann, und das heißt zugleich, daß das Kubische sich der unmittelbaren Faßbarkeit entzieht. Die Flächen und Falten des Rockes sind nicht nur von Hause aus bewegter Natur — was etwas Äußerliches ist —, sondern sind grundsätzlich auf das Plastisch-Unbegrenzte hin gesehen. Es zuckt über die Flächen, und die Form verliert sich unter der tastenden Hand.



Bernini

Blitzschnell wie Schlänglein huschen die Glanzlichter der Höhen dahin, ganz in der Art, wie Rubens seine weißgehöhten Lichter in die Zeichnungen einträgt. Die Gesamtform ist nicht mehr auf Silhouette hin gesehen. Man vergleiche die Erscheinung der Achseln: bei Benedetto eine ruhig fließende Linie, hier ein Kontur, der, bewegt an sich, überall über den Rand hinüberweist. Dasselbe Spiel setzt sich fort im Kopf. Alles ist auf den Eindruck des Sich-Wandelnden angelegt. Nicht daß der Mund geöffnet ist, entscheidet über den barocken Charakter, aber daß der Schatten der Mundspalte als etwas Plastisch-Unverbindliches behandelt ist. Trotzdem wir es hier mit der vollrund modellierten Form zu tun haben, ist es im Grunde dieselbe Art von Zeichnung, die wir schon bei Frans Hals und Lievens gefunden haben. Für die Umsetzung der greifbaren Form in die ungreifbare, die nur eine optische Realität hat, sind dann immer Haar und Augen besonders charakteristisch. Hier ist der „Blick" mit je drei Bohrlöchern gewonnen worden.



Jacopo Sansovino

Barocke Büsten scheinen immer nach reicher Draperie zu verlangen. Der Eindruck der Bewegung im Gesicht bedarf dieser Unterstützung von weit her. In der Malerei ist es ebenso, und Greco wäre verloren, wenn er nicht die Figurenbewegung im eigentümlichen Zug der Wolken am Himmel weiterleiten könnte.

Wer nach den Übergängen fragt, sei auf einen Namen wie Vittoria verwiesen. Seine Büsten basieren, ohne im letzten Sinne malerisch zu sein, durchaus auf der volltönenden Wirkung von Hell und Dunkel. Die Entwicklung der Plastik deckt sich auch hier mit der Malerei, insofern eben der reinmalerische Stil durch eine Behandlung, wo ein reicheres Spiel von Licht und Schatten die plastische Grundform überspielt, eingeleitet wird. Sie ist noch immer da, die Plastizität, aber das Licht bekommt eine starke Sonderbedeutung. An solchen dekorativ-malerischen Wirkungen scheint sich das Auge zu einem malerischen Sehen im imitativen Sinne erzogen zu haben.

Für die plastische Vollfigur bringen wir die Parallele von Jacopo Sansovino* und Puget*. Die Abbildung ist zu klein, als daß man von der Behandlung der Einzelform einen deutlicheren Eindruck bekäme, trotzdem macht sich der Stilgegensatz mit größter Entschiedenheit fühlbar. Zunächst ist der Jakobus des Sansovino ein Beispiel klassischer Silhouettenwirkung. Leider ist — wie so oft — die Aufnahme nicht rein auf die typische Frontansicht eingestellt, und dadurch kommt der Rhythmus etwas verwischt heraus. Man sieht an der Fußplatte, wo der Fehler liegt: daß der Photograph zu weit nach links ausgewichen ist. Die Folgen dieses Fehlers machen sich überall fühlbar, am meisten vielleicht bei der Hand, die das Buch hält: das Buch ver-

kürzt sich so stark, daß man nur noch den Schnitt und nicht mehr seinen Körper sieht, und der Zusammenhang von Hand und Unterarm ist so unklar geworden, daß ein gebildetes Auge Einspruch erheben muß. Nimmt man den richtigen Standpunkt ein, so wird mit einem Male alles klar, und die Ansicht der höchsten Klarheit ist auch die Ansicht der vollendeten rhythmischen Geschlossenheit.


Puget

Die Figur des Puget zeigt dagegen die charakteristische Negation des Umrisses. Auch hier silhouettiert sich natürlich die Form irgendwie gegen den Hintergrund, aber man soll der Silhouette nicht entlang gehen. Sie bedeutet nichts in bezug auf den Inhalt, den sie umschließt, sie wirkt als ein Zufälliges, das sich für jeden Standpunkt ändert, ohne dadurch besser oder schlechter zu werden. Das Spezifisch-Malerische liegt nicht darin, daß die Linie stark bewegt ist, sondern darin, daß sie die Form nicht faßt und festlegt. Das gilt vom Ganzen wie vom Einzelnen.

Und was den Lichtgang anbetrifft, so ist er allerdings von vornherein viel bewegter als bei Sansovino, und man sieht auch, wie er sich stellenweise trennt von der Form, während Licht und Schatten dort ganz im Dienste der Sacherklärung stehen, der malerische Stil offenbart sich aber eigentlich erst darin, daß dem Licht jenes Leben für sich zugeleitet ist, das die plastische Form dem Bereich der unmittelbaren Tastbarkeit entrückt. Es wäre hier auf die Ausführungen bei Anlaß der Büste Berninis zurückzuverweisen. In einem anderen Sinne als in der klassischen Kunst ist die Gestalt als eine Erscheinung für das Auge gedacht. Die körperliche Form verliert nicht das Merkmal der Tastbarkeit, aber der Reiz, den sie auf die Tastorgane ausübt, ist nicht mehr das

Primäre. Das hindert nicht, daß der Stein in der Oberflächenbehandlung eine größere Stofflichkeit gewonnen hat als früher. Auch diese Stofflichkeit — die Unterscheidung von Härte und Weichheit usw. — ist ja eine Illusion, die wir nur dem Auge verdanken und die vor der prüfenden Hand sich sofort verflüchtigen würde.

Was an weiteren Momenten zur Steigerung des Bewegungseindrucks hinzukommt: die Sprengung des tektonischen Gerüstes, die Umsetzung der Flächenkomposition in eine Tiefenkomposition und dergleichen, muß einstweilen außer Betracht bleiben, dagegen gehört hierher noch die Bemerkung, daß der Nischenschatten in der malerischen Plastik zum intergrierenden Bestandteil der Wirkung geworden ist. Er greift mit ein in die Lichtbewegung der Figur. So findet man bei den Zeichnern des Barock, daß sie keine noch so flüchtige Porträtskizze auf das Papier setzen, ohne einen Hintergrundschatten dazuzugeben.

Es liegt in der Konsequenz einer Plastik, die bildmäßige Wirkungen verfolgt, daß ihr die Wand- und Reihenfigur sympathischer sein muß als die all seitig umgehbare Freifigur. Trotzdem gerade der Barock es ist — wir kommen darauf zurück —, der sich dem Bann der Fläche entwindet, so hat er ein grundsätzliches Interesse daran, die Ansichtsmöglichkeiten zu beschränken. Dafür sind gerade die Meisterschöpfungen Berninis* sehr bezeichnend, vor allem diejenigen, die, in der Art der heiligen Therese, in ein halboffenes Gehäuse eingeschlossen sind. Überschnitten durch die Rahmenpfeiler und von oben her aus einer eigenen Lichtquelle beleuchtet, wirkt diese Gruppe durchaus bildmäßig, das heißt als etwas, das der tastbaren Wirklichkeit in einem gewissen Sinne entrückt ist. Und nun ist durch eine malerische Behandlung der Form des weiteren dafür gesorgt, dem Stein das unmittelbar Tastbare zu nehmen. Die Linie als Grenze ist ausgeschaltet und die Flächen sind mit so viel Bewegung durchsetzt, daß der Charakter der Greifbarkeit im Eindruck des Ganzen mehr oder weniger zurücktritt.

Man denke als Gegensatz an die liegenden Gestalten Michelangelos in der Medicäerkapelle. Da sind es reine Silhouettenfiguren. Auch die verkürzte Form ist in die Fläche aufgenommen, das heißt auf sprechende Silhouettenwirkung gebracht. Bei Bernini umgekehrt ist alles getan, daß die Form sich nicht zeichne im Umriß. Der Gesamtumriß seiner verzückten Heiligen ergibt eine völlig sinnlose Figur und das Gewand ist so modelliert, daß keine lineare Analyse ihm beikommen könnte. Die Linie blitzt auf da und dort, aber nur auf Augenblicke. Nichts Festes und Faßbares, alles Bewegung und ewiger



Bernini

Wechsel. Der Eindruck wesentlich abgestellt auf das Spiel von Licht und Schatten.

Licht und Schatten — auch Michelangelo läßt sie sprechen und sogar in reichen Gegensätzen, aber sie bedeuten für ihn immer noch plastische Werte. Als begrenzte Massen bleiben sie der Form untergeordnet. Bei Bernini dagegen haben sie den Charakter des Unbegrenzten, und als ob sie nicht mehr hafteten an bestimmten Formen, jagen sie, ein entbundenes Element, in wildem Spiel über Flächen und Klüfte dahin.

Wie große Zugeständnisse an den bloß optischen Schein jetzt gemacht werden, zeigt die höchst stoffliche Wirkung des Fleisches und der Gewebe

(das Hemd des Engels!). Und aus demselben Geist sind die illusionär behandelten Wolken hervorgegangen, die scheinbar freischwebend der Heiligen als Unterlage dienen.

Was für Folgerungen für das Relief aus solchen Prämissen sich ergeben, ist leicht einzusehen und bedarf kaum mehr der Illustrierung. Es wäre töricht, zu glauben, daß ihm der rein plastische Charakter immer versagt bleiben müßte, weil es nicht mit einer vollrunden Körperlichkeit arbeitet. Auf diese grob-materiellen Unterschiede kommt es nicht an. Auch Freifiguren können ja reliefmäßig abgeplattet sein, ohne den Charakter des körperlich Vollen zu verlieren: die Wirkung ist das Entscheidende, nicht der sinnliche Tatbestand.

Die Architektur

1. Allgemeines

Die Untersuchung des Malerischen und Nicht-Malerischen in den tektonischen Künsten bietet das besondere Interesse, daß hier erst der Begriff, losgelöst aus der Vermischung mit den Forderungen der Imitation, als reiner Begriff der Dekoration sichtbar wird. Natürlich liegen die Verhältnisse nicht ganz gleich für Malerei und Architektur — die Architektur kann ihrer Natur nach nicht im selben Grade wie die Malerei zur Kunst des Scheins werden —, allein der Unterschied ist doch nur ein gradueller und die wesentlichen Momente der Definition des Malerischen können unverändert herübergenommen werden.

Das elementare Phänomen ist dieses: daß zwei ganz verschiedene Wirkungen der Architektur zustande kommen, je nachdem wir die architektonische Gestalt als etwas Bestimmtes, Festes, Bleibendes auffassen müssen, oder als etwas, das bei aller Stabilität doch umspielt ist von dem Schein ständiger Bewegung, das heißt Veränderung. Daß wir uns nicht mißverstehen! Natürlich rechnet alle Architektur und Dekoration mit gewissen Bewegungssuggestionen: die Säule wächst empor, in der Mauer sind lebendige Kräfte wirksam, die Kuppel hebt sich und die bescheidenste Ranke im Ornament hat ihr Teil von bald schleichender, bald lebhaft sich werfender Bewegung. Aber bei all dieser Bewegung bleibt in der klassischen Kunst das Bild dasselbe, während die nachklassische Kunst den Schein erweckt, als müßte es sich unter unseren Augen verändern. Das ist der Unterschied zwischen einer Rokokodekoration und einem Renaissanceornament. Eine Pilasterfüllung hier mag noch so lebendig gezeichnet sein, die Erscheinung bleibt, die sie ist, während das Ornament, wie es das Rokoko über die Flächen streut, den

Eindruck erweckt, als befinde es sich in ständiger Wandlung. Und ähnlich ist die Wirkung der großen Architektur. Die Gebäude laufen nicht davon und Mauer bleibt Mauer, aber es besteht ein sehr fühlbarer Unterschied zwischen der fertigen Erscheinung klassischer Baukunst und dem nie ganz faßbaren Bilde der späteren Kunst: es ist, als hätte der Barock sich gescheut, jemals ein letztes Wort auszusprechen.

Dieser Eindruck des Werdenden, Ungestillten hat verschiedene Gründe; alle späteren Kapitel werden uns zur Erklärung Beiträge liefern, hier soll nur das erörtert werden, was in einem spezifischen Sinne malerisch heißen kann, während der populäre Sprachgebrauch alles malerisch nennt, was sich irgendwie mit dem Eindruck des Bewegten verbindet.

Man hat mit Recht gesagt, die Wirkung eines schön proportionierten Raumes müßte empfunden werden, auch wenn man mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde. Der Raum als etwas Körperliches kann nur wieder mit körperlichen Organen aufgefaßt werden. Diese Raumwirkung ist aller Architektur eigen. Wenn nun aber ein malerischer Reiz dazu kommt, so ist das etwas Rein-Optisches, Bildhaftes und darum auch jener allgemeinsten Art von Tastgefühl nicht mehr zugänglich. Ein Raumdurchblick ist malerisch nicht durch die architektonische Qualität der einzelnen Räume, sondern durch das Bild, das Augenbild, das der Beschauer empfängt. Jede Überschneidung wirkt durch das Bild, das aus der überschneidenden und der überschnittenen Form sich ergibt: die einzelne Form für sich läßt sich ertasten, das Bild aber, das aus dem Hintereinander der Formen entsteht, kann nur gesehen werden. Wo immer also mit „Ansichten" gerechnet wird, stehen wir auf malerischem Boden.

Es ist selbstverständlich, daß auch die klassische Architektur *gesehen* werden will und daß ihre Tastbarkeit nur eine ideelle Bedeutung hat. Und ebenso kann man natürlich auch hier das Bauwerk auf vielerlei Art ansehen, verkürzt oder unverkürzt, mit viel oder mit wenig Überschneidung usw., allein es wird in allen Ansichten doch die tektonische Grundform als das Entscheidende durchschlagen, und wo diese Grundform sich entstellt, da wird man das Zufällige einer bloßen Nebenansicht empfinden und nicht lange dulden wollen. Umgekehrt hat die malerische Architektur ein besonderes Interesse, die Grundform in möglichst vielen und verschiedenartigen Bildern erscheinen zu lassen. Während im klassischen Stil die bleibende Form den Akzent hat und die wechselnde Erscheinung daneben keinen selbständigen Wert besitzt, ist hier die Komposition von vornherein auf „Bilder" angelegt. Je vielfacher sie

sind und je mehr sie sich von der objektiven Form entfernen, für um so malerischer wird die Architektur geschätzt.

Im Treppenhaus eines reichen Rokokoschlosses sucht man nicht nach der festen, bleibenden, körperlichen Gestalt der Anlage, sondern man überläßt sich dem Wogen der wechselnden Ansichten, überzeugt, daß dies nicht zufällige Nebenwirkungen sind, sondern daß in diesem unendlichen Bewegungsschauspiel das eigentliche Leben des Baues zum Ausdruck gelangt.

Der Bramantesche St. Peter als Rundbau mit Kuppeln hätte auch viele Ansichten ergeben, allein die malerischen in unserem Sinne wären für den Architekten und seine Zeitgenossen die bedeutungslosen gewesen. Das Seiende war das Wesentliche, nicht die so oder so verschobenen Bilder. Im strengeren Sinne könnte die architektonische Architektur prinzipiell gar keinen Standpunkt des Beschauers anerkennen — es ergeben sich immer gewisse Verschiebungen der Form — oder alle; die malerische Architektur dagegen rechnet immer mit dem betrachtenden Subjekt, und darum ist es ihr gar nicht erwünscht, allseitig umgehbare Gebäude zu bekommen, wie Bramante sich seinen St. Peter gedacht hatte; sie beschränkt den Platz für den Beschauer, um sicherer zu den Ansichtswirkungen zu kommen, die ihr am Herzen liegen.

Wenn die Frontansicht immer eine Art Ausschließlichkeit für sich in Anspruch nehmen wird, so trifft man jetzt doch überall Kompositionen, die deutlich darauf ausgehen, die Bedeutung dieser Ansicht zu entwerten. Sehr klar ist das etwa bei der Karl-Borromäus-Kirche in Wien mit den zwei der Front vorgestellten Säulen, deren Wert erst in den nichtfrontalen Ansichten sich offenbart, wenn die Säulen unter sich ungleich werden und die zentrale Kuppel überschnitten wird.

Aus demselben Grunde ist es nicht als Unglück empfunden worden, wenn eine Barockfassade in die Gasse so eingestellt war, daß sie überhaupt kaum frontal gesehen werden konnte. Die Theatinerkirche in München, ein berühmtes Beispiel einer Doppelturmfassade, ist erst von Ludwig I. im Zeitalter des Klassizismus freigelegt worden, ursprünglich steckte sie zur Hälfte in der engen Gasse. Die Erscheinung mußte also immer eine optisch-asymmetrische sein. —

Man weiß, daß der Barock den Reichtum der Form gesteigert hat. Die Figuren werden komplizierter, die Motive schieben sich ineinander, die Ordnung der Teile ist schwerer zu fassen. So weit das mit der grundsätzlichen Vermeidung des Absolut-Klaren zusammenhängt, wird später noch von diesen Dingen zu reden sein, hier soll das Phänomen nur insofern behandelt wer-

den, als darin die spezifisch malerische Umsetzung der reinen Tastwerte in Sehwerte zur Geltung kommt. Der klassische Geschmack arbeitet durchweg mit linienklaren, tastbaren Grenzen; jede Fläche ist bestimmt gerandet; jeder Kubus spricht als völlig tastbare Form, es ist nichts da, was nicht in seiner Körperlichkeit rein auffaßbar wäre. Der Barock entwertet die Linie als Grenzsetzung, er vervielfacht die Ränder, und indem die Form an sich sich kompliziert und die Ordnung eine verwickeltere wird, wird es den einzelnen Teilen immer schwerer, als plastische Werte zur Geltung zu kommen: es entzündet sich, unabhängig von der besonderen Ansicht, eine (rein-optische) Bewegung über die Gesamtheit der Formen hin. Die Wand vibriert, der Raum zuckt in allen Winkeln.

Ausdrücklich soll hier davor gewarnt werden, diesen malerischen Bewegungseffekt mit der großen Massenbewegung gewisser italienischer Bauwerke gleichzusetzen. Das Pathos geschwungener Mauern und gewaltiger Säulenhaufen ist nur ein Sonderfall. Malerisch ist ganz ebensogut das leise Flimmern einer Front mit kaum merklichen Ausladungen. Was ist nun aber der eigentliche Antrieb bei dieser Stilwandlung? Mit dem bloßen Hinweis auf den Reiz gesteigerten Reichtums ist nicht auszukommen, es handelt sich ja auch nicht um eine Wirkungssteigerung auf gleicher Basis, auch im reichsten Barock sind nicht nur mehr Formen da, sondern Formen von einer generell anderen Wirkung. Offenbar haben wir dasselbe Verhältnis vor uns wie in der Entwicklung der Zeichnung von Holbein zu van Dyck und Rembrandt. Auch in der tektonischen Kunst soll sich nichts mehr verfestigen in tastbaren Linien und Flächen, auch in der tektonischen Kunst soll der Eindruck des Bleibenden aufgehoben werden durch den Eindruck des Sich-Verändernden, auch in der tektonischen Kunst soll die Form atmen. Das ist, abgesehen von allen Ausdrucksverschiedenheiten, die Grundidee des Barock.

Der Eindruck der Bewegung aber wird erst dann erreicht, wenn an Stelle der körperlichen Realität der optische Schein tritt. Das ist, wie schon bemerkt, in der tektonischen Kunst nicht im gleichen Maße möglich wie in der Malerei, man wird vielleicht von einer impressionistischen Ornamentik, aber nicht von einer impressionistischen Architektur sprechen können. Aber immerhin stehen der Baukunst genügende Mittel zur Verfügung, um dem klassischen Typ den malerischen Kontrast entgegenzusetzen. Immer kommt es darauf an, wie weit die Einzelform der (malerischen) Gesamtbewegung sich gefügig zeigt. Die entwertete Linie verflicht sich leichter in das große Formenspiel als die plastisch bedeutsame, grenzbezeichnende Linie. Licht und

Schatten, die an jeder Form hängen, werden in dem Augenblick zu einem malerischen Element, wo sie etwas Selbständiges neben der Form zu bedeuten scheinen. Im klassischen Stil sind sie an die Form gebunden, im malerischen erscheinen sie als entbunden und zu freiem Leben erwacht. Es sind nicht mehr die Schatten der einzelnen Pilaster und Gesimse und Fensterverdachungen, die man wahrnimmt, oder wenigstens nicht mehr sie allein: die Schatten binden sich untereinander, und die plastische Form kann auf Augenblicke ganz untergehen in der Gesamtbewegung, die die Fläche überspielt. Bei Innenräumen kann diese freie Lichtbewegung in Kontrasten des Blendend-Hellen und des Nächtlich-Dunkeln geführt sein oder in lauter hellen Tönen erzittern: das Prinzip bleibt dasselbe. Dort wird man an die starke plastische Bewegung italienischer Kirchenräume denken, hier an die flimmernde Helligkeit eines ganz leise modellierten Rokokozimmers. Daß das Rokoko die Spiegelwände geliebt hat, heißt nicht nur, daß es die Helligkeit liebte, sondern daß es auch die Wand als körperliche Fläche durch den Schein der unfaßbaren Nicht-Fläche, des spiegelnden Glases, zu entwerten wünschte.

Der Todfeind des Malerischen ist die Isolierung der einzelnen Form. Damit die Bewegungsillusion zustande kommt, müssen die Formen zusammenrücken, sich verflechten, ineinander verschmelzen. Ein malerisch komponiertes Möbel braucht immer Atmosphäre: man kann eine Rokokokommode nicht an einer beliebigen Wand aufstellen, die Bewegung muß weiterklingen. Es ist der besondere Reiz einheitlicher Rokokokirchen, daß jeder Altar, jeder Beichtstuhl in das Ganze eingeschmolzen ist. Wieweit in folgerichtiger Weiterentwicklung der Forderung auch die tektonischen Schranken aufgehoben werden, lernt man mit Erstaunen an Beispielen höchster malerischer Bewegung wie etwa der Johann Nepomuk-Kapelle der Brüder Asam in München.

Sobald der Klassizismus wieder erscheint, treten die Formen augenblicklich auseinander. An der Palastfront sieht man wieder Fenster neben Fenster, einzeln faßbar. Der Schein ist zerstoben. Die körperliche Form, die feste und bleibende, soll sprechen, und das heißt, daß die Elemente der tastbaren Welt wieder die Führung bekommen, die Linie, die Fläche, der geometrische Körper. Alle klassische Architektur sucht die Schönheit in dem, was ist, barocke Schönheit ist Schönheit der Bewegung. Dort haben die „reinen“ Formen ihre Heimat, und man sucht der Vollkommenheit ewig-gültiger Proportionen sichtbare Gestalt zu geben, hier verblaßt der Wert des vollendeten Seins vor der Vorstellung des atmenden Lebens. Die Beschaffen-

heit des Körpers ist nicht gleichgültig, aber das erste ist, daß er sich bewege: in der Bewegung vor allem liegt der Reiz des Lebendigen.

Das sind Grundunterschiede der Weltanschauung. Was wir hier über malerisch und nichtmalerisch auseinandergesetzt haben, bildet einen Teil des Ausdrucks, den die Weltanschauung sich in der Kunst gegeben hat. Der Geist des Stiles ist aber gleichmäßig gegenwärtig im großen wie im kleinen. Ein bloßes Gefäß genügt, den weltgeschichtlichen Gegensatz zu illustrieren. Wenn Holbein* einen Krug zeichnet, so ist es die plastisch-geschlossene Gestalt in absoluter Vollendung; eine Kanne des Rokoko* gibt die malerisch unbegrenzte Erscheinung; sie legt sich in kleinem faßbaren Umriß fest, und die Flächen sind von einer Lichtbewegung überspielt, die ihre Greifbarkeit illusorisch macht; die Form erschöpft sich nicht in einer Ansicht, sondern behält für den Betrachter etwas Unendliches (Abb. S. 241 u. 242).

Mag man noch so haushälterisch mit den Begriffen umgehen, die zwei Worte malerisch und nichtmalerisch genügen schlechterdings nicht, die zahllosen Nuancen der geschichtlichen Entwicklung zu bezeichnen.

Zunächst scheiden sich landschaftliche und nationale Charaktere; der germanischen Rasse steckt von vornherein das malerische Wesen im Blute, und sie hat in der Nähe der „absoluten" Architektur sich nie lange wohl gefühlt. Man muß nach Italien gehen, um den Typus kennen zu lernen. Jener Baustil, der die neuere Zeit beherrscht und im 15. Jahrhundert seinen Anfang genommen hat, ist in der klassischen Epoche von allen malerischen Nebenabsichten befreit und zu einem reinen „Linear"-Stil ausgebildet worden. Bramante hat, dem Quattrocento gegenüber, immer folgerichtiger die architektonische Wirkung auf rein körperliche Werte zu stellen unternommen. Aber schon im Italien der Renaissance gibt es wieder Unterschiede. Oberitalien, im besondern Venedig, ist immer malerischer gewesen als Toskana und Rom, und es hilft nichts, man muß den Begriff schon innerhalb der linearen Epoche verwenden.

Die barocke Wandlung ins Malerische hat in Italien ebenfalls in einer glänzenden Entwicklung sich vollzogen, aber man darf nicht vergessen, daß die letzten Konsequenzen erst im Norden gezogen worden sind. Hier scheint die malerische Empfindung am Boden zu haften. Schon in der sogenannten deutschen Renaissance, die doch mit so viel Ernst und Nachdruck die neuen Formen auf ihren plastischen Gehalt hin empfand, ist der malerische Effekt oft das Beste. Die fertige Form bedeutet der germanischen Phantasie zu wenig, sie muß immer überspielt sein von dem Reiz der Bewegung. So kommt

es, daß innerhalb des Bewegungsstiles Deutschland Bauten von unvergleichlicher malerischer Art hervorgebracht hat. Gemessen an solchen Mustern, läßt der Barock in Italien immer noch die plastische Grundempfindung durchspüren, und für die in lauter Lichtblitzen versprühende Kunst des Rokoko ist die Heimat Bramantes nur in sehr bedingter Weise zugänglich gewesen.

Was die zeitliche Folge anbetrifft, so sind die Tatsachen natürlich auch nicht mit zwei Begriffen zu fassen. Die Entwicklung verläuft in unmerklichen Übergängen, und was ich im Vergleich zu einem älteren Beispiel malerisch nenne, kann mir im Vergleich zu einem jüngeren unmalerisch vorkommen. Besonders interessant sind die Fälle, wo innerhalb einer malerischen Gesamtanschauung lineare Typen auftreten. Das Rathaus von Amsterdam z. B. mit seinen glatten Mauern und den nackten Rechtecken seiner Fensterreihen scheint ein unüberbietbares Muster von Linearismus zu sein. In der Tat ist es einer klassizistischen Reaktion entsprungen, aber die Verbindung nach dem malerischen Pol fehlt doch nicht: wie die Zeitgenossen den Bau gesehen haben, darauf kommt es an, und das erfährt man aus den vielen Bildern, die im 17. Jahrhundert darnach gemalt worden sind und die alle ganz anders aussehen, als wenn etwa später ein entschlossener Linearist sich des Themas bemächtigt. Lange Reihen von gleichmäßigen Fensterscheiben sind an sich nicht unmalerisch, es fragt sich nur, wie sie gesehen werden. Der eine sieht nur die Linien und die rechten Winkel, für den anderen sind es die höchst reizvoll in Hell und Dunkel vibrierenden Flächen.

Jede Zeit faßt die Dinge mit *ihren* Augen auf und niemand wird ihr das Recht dazu bestreiten, der Historiker aber muß jedesmal fragen, wie ein Ding von sich aus gesehen zu werden verlangt. In der Malerei ist das leichter als in der Architektur, wo der willkürlichen Auffassung keine Schranken gesetzt sind. Unser kunsthistorisches Abbildungsmaterial ist durchsetzt mit falschen Ansichten und falschen Wirkungsinterpretationen. Hier hilft nur die Kontrolle durch das zeitgenössische Bild.

Ein vielformiger, spätgotischer Bau, wie das Rathaus von Löwen, darf nicht so gezeichnet werden, wie ein modernes, impressionistisch erzogenes Auge ihn sieht (wenigstens ergibt das keine wissenschaftlich brauchbare Aufnahme), und eine flachgeschnitzte, spätgotische Truhe darf nicht in der gleichen Art aufgefaßt werden wie eine Rokokokommode: beide Objekte sind malerisch, allein der zeitgenössische Bildervorrat gibt dem Historiker genügend deutliche Weisungen, wie das eine Malerische vom andern unterschieden bleiben soll.



Rom, Ss. Apostoli

2.

Von dem Unterschied malerischer und nicht-malerischer (oder strenger) Architektur wird man eine anschauliche Vorstellung am bequemsten da gewinnen können, wo der malerische Geschmack mit einem Bauwerk des alten Stils sich hat auseinandersetzen müssen, das heißt wo ein Umbau ins Malerische vorliegt.

Die Kirche Ss. Apostoli * in Rom besitzt einen Vorbau, der im Stil der Frührenaissance als zweigeschossige Bogenhalle ausgebildet war, mit Pfeilern unten und dünnen Säulen oben. Im 18. Jahrhundert ist die obere Halle geschlossen worden. Ohne das System zu zerstören, wurde eine Wand geschaffen, die, durchaus auf den Eindruck der Bewegung abgestellt, in typischem Gegensatz zum strengen Charakter des Erdgeschosses steht. Insofern dieser Eindruck der Bewegung mit Mitteln der Atektonik erreicht ist (Hinaufrücken der Fenstergiebel über die Linie des Bogenansatzes) oder aus dem Motiv der rhythmischen Gliederung sich herleitet (ungleiche Akzentuierung

der Felder durch die Statuen der Balustrade), lassen wir die Sache auf sich beruhen; auch die eigentümliche Gestaltung des Mittelfensters, das aus der Fläche herausdrängt — am Rande unserer Abbildung —, darf uns hier noch nicht beschäftigen; wurzelhaft malerisch aber ist das, daß die Formen hier durchweg das Isolierte und Tastbar-Körperliche verloren haben, so daß die Pfeiler und Bogen der unteren Halle daneben wie etwas ganz anderes als die einzigen wirklich-plastischen Werte erscheinen. Das liegt nicht an der stilistischen Einzelbildung, der Geist der Formgebung ist ein anderer. Nicht die bewegte Führung der Linie an sich (in der Brechung der Giebelecken) ist das Entscheidende, noch die Vervielfachung der Linie an sich (in den Bogen und den Trägern), sondern daß eine Bewegung sich erzeugt, die über das Ganze hinzittert. Diese Wirkung setzt voraus, daß der Beschauer von dem bloß tastbaren Charakter der architektonischen Formen abzusehen vermag und imstande ist, dem optischen Schauspiel sich hinzugeben, wo Schein mit Schein sich verflicht. Die Formbehandlung leistet dieser Auffassung allen denkbaren Vorschub. Es ist schwer, fast unmöglich, der alten Säule als plastischer Form habhaft zu werden, und die ursprünglich einfache Archivolte ist der unmittelbaren Greifbarkeit nicht minder entzogen. Durch Ineinanderschachtelung der Motive — Bogen und Giebel — kompliziert sich die Erscheinung vollends derart, daß man immer mehr die Gesamtbewegung der Fläche als die einzelne körperliche Form aufzufassen getrieben wird.

In der strengen Architektur wirkt jede Linie als Kante und jedes Volumen als fester Körper; in der malerischen Architektur setzt der Eindruck der Körperlichkeit nicht aus, aber mit der Vorstellung des Tastbaren verbindet sich jene Illusion von durchgehender Bewegung, die sich gerade aus den nicht-tastmäßigen Momenten des Eindruckes herleitet.

Eine Balustrade des strengen Stils ist die Summe von soundso viel Balustern, die sich als tastbare Einzelkörper im Eindruck behaupten, bei einer malerischen Balustrade dagegen ist es das Geflimmer des Formganzen, das in der Wirkung voransteht.

Eine Decke der Renaissance ist ein System von klar begrenzten Feldern; im Barock, auch wo die Zeichnung sich nicht verwirrt und die tektonischen Grenzen nicht aufgehoben sind, ist es die Bewegung des Ganzen, auf die die künstlerische Absicht eingestellt ist.

Was solch eine Bewegung im großen bedeutet, erhellt nun ganz überzeugend aus einem Beispiel wie der Prachtfassade von S. Andrea* in Rom. Unnötig, das klassische Gegenstück daneben abzubilden. Form um Form ist hier

gleich einzelnen Wellen derart in das Gesamtgewoge übergeführt, daß sie darin vollständig untergeht. Ein Prinzip, das dem der strengen Architektur direkt zuwiderläuft. Man kann absehen von den besonderen dynamischen Mitteln, die hier zugunsten der starken Bewegung aufgeboten sind — das Vortreten der Mitte, die Häufung der Kraftlinien, die Brechung von Gesimsen und Giebeln —, als unterscheidendes Merkmal gegenüber aller Renaissance bleibt immer übrig, wie die Formen ineinander spielen, so daß unabhängig vom einzelnen Wandfeld, unabhängig von den besonderen füllenden, rahmenden, gliedernden Formen ein Bewegungsschauspiel entsteht, das rein optischer Art ist. Man stelle sich vor, wie viel von dem wesentlichen Eindruck dieser Fassade in einer Zeichnung mit bloßen Pinseltupfen aufgefangen werden könnte, und wie umgekehrt alle klassische Architektur die bestimmteste Wiedergabe von Proportion und Linie verlangt.

Die Verkürzung tut ein übriges. Der malerische Bewegungseffekt wird um so leichteres Spiel haben, wenn die Flächenproportionen sich verschieben und der Körper als Erscheinungsform von seiner wirklichen Form sich scheidet. Barockfassaden gegenüber fühlt man sich immer aufgefordert, den Standpunkt seitlich zu nehmen. Indessen ist hier nochmals daran zu erinnern, daß jede Epoche ihr Maß in sich selbst trägt und daß nicht alle Ansichten zu allen Zeiten erlaubt sind. Wir sind immer gern geneigt, die Dinge noch malerischer zu nehmen als sie gemeint sind, ja das ausgesprochen Zeichnerische, wenn es irgend geht, ins Malerische hinüberzudrängen. Man *kann* eine Fassade wie den Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses auf das Flimmernde hin sehen, aber es ist zweifellos, daß für seine Erbauer diese Möglichkeit keine Bedeutung gehabt hat.


Rom, S. Andrea della Valle

Mit dem Begriff der Verkürzung haben wir das Problem der perspektivischen Ansicht angeschnitten. Es spielt in der malerischen Architektur — wie gesagt — eine

wesentliche Rolle. Wir verweisen für das früher Ausgeführte auf das Beispiel von S. Agnese in Rom (Abb. S. 19). Eine Zentralkirche mit Kuppel und zwei Fronttürmen. Der reiche Formenapparat begünstigt eine malerische Wirkung, ist aber an sich noch nichts Malerisches. S. Biagio in Montepulciano setzt sich aus denselben Elementen zusammen, ohne stilistisch verwandt zu sein. Was hier den malerischen Charakter der Komposition ausmacht, ist jenes Einbeziehen der wechselnden Ansicht in die künstlerische Rechnung, das natürlich nie ganz fehlt, aber bei einer von vornherein auf optische Effekte gerichteten Formbehandlung ganz anders legitimiert ist als bei einer Architektur des reinen Seins. Jede Abbildung bleibt unzulänglich, weil auch das überraschendste perspektivische Bild eben nur e i n e Möglichkeit darstellt und der Reiz gerade in der Unerschöpflichkeit der möglichen Bilder liegt. Während die klassische Architektur ihre Bedeutung im Körperlich-Wirklichen sucht und die Schönheit der Ansicht nur als das selbstverständliche Resultat aus dem baulichen Organismus hervorgehen läßt, ist hier die optische Erscheinung von Anfang an etwas Bestimmendes für die Konzeption: die Ansichten, nicht bloß die Ansicht. Das Gebäude geht in sehr verschiedene Gestalten ein, und dieser Wechsel der Erscheinungsweise wird als Bewegungsreiz genossen. Die Ansichten drängen einander entgegen, und das Bild mit Verkürzung und Überschneidung einzelner Teile wird so wenig als ungehöriger Nebenfall beurteilt wie etwa die perspektivisch ungleiche Erscheinung von zwei symmetrischen Türmen. Die Kunst sorgt dafür, das Bauwerk für den Beschauer in bildmäßig ergiebigen Situationen festzulegen. Das bedingt immer eine Beschränkung der Standpunkte. Es liegt nicht im Interesse der malerischen Architektur, den Bau allseitig umgehbar, das heißt betastbar hinzustellen, wie das das Ideal der klassischen Architektur gewesen ist.

Seine höchste Steigerung erfährt der malerische Stil in Innenräumen. Die Möglichkeiten, das Tastbare mit dem Reiz des Untastbaren zu verbinden, liegen hier am günstigsten. Hier erst kommen die Motive des Unbegrenzten und Unübersehbaren recht zur Geltung. Hier ist der eigentliche Platz für Kulissen und Durchblicke, für Lichteinfälle und Tiefendunkel. Je mehr das Licht als selbständiger Faktor in die Komposition aufgenommen ist, um so mehr wird die Architektur eine optisch-bildmäßige.

Nicht als ob die klassische Baukunst auf Lichtschönheit und auf die Wirkung reicher Raumkombinationen verzichtet hätte. Aber da steht das Licht im Dienst der Form, und auch bei der reichsten perspektivischen Erscheinung ist der räumliche Organismus, die Daseinsform das durchschlagende, und

nicht das malerische Bild. Der Bramantesche St. Peter ist herrlich in seinen Durchblicken, allein man wird deutlich spüren, wie aller bildmäßige Effekt nur Nebensache ist gegenüber der gewaltigen Sprache, die die Massen als Körper sprechen. Das Wesentliche dieser Architektur ist das, was man gewissermaßen mit dem Leib erlebt. Für den Barock aber ergeben sich neue Möglichkeiten gerade dadurch, daß neben der Wirklichkeit für den Körper auch eine Wirklichkeit für das Auge anerkannt wird. Man braucht nicht an eigentliche Scheinarchitekturen zu denken, Architekturen, die etwas anderes vortäuschen wollen als was da ist, sondern nur an das grundsätzliche Ausbeuten von Wirkungen, die nicht mehr plastisch-tektonischer Natur sind. Im letzten Grunde geht die Absicht darauf, die schließende Wand und die deckende Decke ihres tastbaren Charakters zu entkleiden. Dadurch entsteht ein höchst merkwürdiges Illusionsprodukt, das die Phantasie des Nordens noch unvergleichlich viel „malerischer" ausgebildet hat als die Phantasie des Südens. Es bedarf nicht der überraschenden Lichteinfälle und der geheimnisvollen Tiefen, um einen Raum malerisch erscheinen zu lassen. Auch bei übersichtlichem Grundriß und völlig klarer Lichtführung hat das Rokoko verstanden, seine *Schönheit des Ungreifbaren* zu gestalten. — Für Abbildungen sind diese Dinge unzugänglich.

Wenn dann um 1800 im neuen Klassizismus die Kunst wieder einfach wird, das Verworrene sich schlichtet, die gerade Linie und der rechte Winkel wieder zu Ehren kommt, so hängt das allerdings mit einer neuen Andacht zur „Simplizität" zusammen, allein gleichzeitig hat sich die Basis der gesamten Kunst verschoben. Einschneidender als die Wandlung des Geschmackes zum Einfachen war die Wandlung des Gefühls vom Malerischen zum Plastischen. Jetzt ist die Linie wieder ein Tastwert, und jede Form findet ihre Reaktion in den Berührungsorganen. Die klassizistischen Häuserblöcke der Ludwigstraße in München mit ihren großen, einfachen Flächen sind der Protest einer neuen Tastkunst gegenüber der sublimierten Augenkunst des Rokoko. Die Architektur suchte ihre Wirkung wieder im reinen Kubus, in der bestimmt-faßbaren Proportion, in der plastisch-klaren Form, und aller Reiz des Malerischen fiel als Afterkunst der Verachtung anheim.

II. Fläche und Tiefe

Malerei

1. Allgemeines

Wenn man sagt, es habe eine Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften stattgefunden, so sagt man damit nichts Besonderes, denn es ist selbstverständlich, daß die Darstellungsmittel für den Ausdruck des Körperlich-Vollen und des Räumlich-Tiefen sich erst allmählich ausgebildet haben. Allein in diesem Sinne soll hier auch gar nicht von den zwei Begriffen gehandelt werden. Das Phänomen, das wir im Auge haben, ist jenes andere: daß gerade diejenige Kunststufe, die sich in den vollen Besitz der bildnerischen Raummittel gesetzt hat, das 16. Jahrhundert, den flächenmäßigen Zusammenschluß der Formen als Grundsatz anerkennt, und daß dieses Prinzip der Flächenkomposition vom 17. Jahrhundert zugunsten einer ausgesprochnen Tiefenkomposition fallen gelassen wurde. Dort ein Wille zur Fläche, der das Bild in Schichten bringt, die parallel zum Bühnenrand stehen, hier die Neigung, dem Auge die Fläche zu entziehen, sie zu entwerten und unscheinbar zu machen, indem die Verhältnisse des Vor- und Rückwärts betont werden und der Beschauer zu Bindungen nach der Tiefe hin gezwungen wird.

Es scheint paradox und entspricht doch vollkommen den Tatsachen: das 16. Jahrhundert ist flächenhafter als das 15. Während die unentwickelte Vorstellung der Primitiven zwar im allgemeinen an die Fläche gebunden ist, aber doch beständig Versuche macht, diesen Bann der Fläche zu durchbrechen, sehen wir die Kunst, sobald sie erst einmal vollständig die Verkürzung und die tiefe Bühne sich erobert hat, bewußt und konsequent zur Fläche als der eigentlichen Anschauungsform sich bekennen, die im einzelnen da und dort durch Tiefenmotive aufgehoben sein kann, aber doch als verbindliche Grundform durch das Ganze durchschlägt. Was die ältere Kunst an Tiefenmotiven vorbringt, wirkt dort meist zusammenhanglos, und die horizontale Schichtung erscheint als bloße Armut, jetzt dagegen ist Flaches und Tiefes zu e i n e m Element geworden, und eben weil alles mit Verkürzung durchsetzt ist, empfinden wir das flächenmäßige Sich-Bescheiden als ein freiwilliges, und man gewinnt den Eindruck eines zur größten Ruhe und Schaubarkeit vereinfachten Reichtums.

Niemand, der von den Quattrocentisten herkommt, wird den Eindruck ver-

gessen, den Lionardos Abendmahl gerade nach dieser Seite hin macht. Trotzdem ja schon immer der Tisch mit der Gesellschaft der Jünger parallel zum Bild- und Bühnenrand orientiert war, bekommt das Nebeneinander der Figuren und ihr Verhältnis zum Raum hier erst und hier zum erstenmal jene mauermäßige Geschlossenheit, daß einem die Fläche förmlich aufgedrängt wird. Denkt man dann weiter an Raffaels „Wunderbaren Fischzug", so ist es auch da ein generell neuer Eindruck, wie die Figuren in eine zusammenhängende, „reliefmäßige" Schicht gebracht sind, und es bleibt dieselbe Sache, wo nur einzelne Figuren in Frage kommen wie in den Darstellungen einer liegenden Venus bei Giorgione oder Tizian*: überall das Einstellen der Form in die bestimmt sich aussprechende Hauptfläche des Bildes. Man wird diese Darstellungsform auch in den Fällen nicht verkennen, wo der Flächenzusammenhang nicht durchlaufend, sondern gewissermaßen nur punktiert erscheint, mit einzelnen Intervallen, oder wo die gerade Reihe innerhalb der Schicht zur flachen Kurve sich vertieft wie in Raffaels Disputa. Ja, auch eine Komposition wie der Raffaelsche Heliodor fällt noch nicht aus dem Schema heraus, trotzdem eine Bewegung von der Seite her stark schräg in die Tiefe geht: das Auge wird eben doch aus der Tiefe wieder zurückgeführt und wird instinktiv die linke und die rechte Vordergruppe als die wesentlichen Punkte unter einen Bogen zusammennehmen.

Allein der klassische Flächenstil hat seine gemessene Zeit gehabt, genau so wie der klassische Linienstil, mit dem er, weil alle Linie auf Fläche angewiesen ist, eine natürliche Verwandtschaft besitzt. Es kommt der Augenblick, wo der Flächenzusammenhang sich lockert und die Tiefenfolge der Bildelemente anfängt zu sprechen. Wo der Bildinhalt nicht mehr in Flächenschnitten sich fassen läßt, sondern der Nerv in den Beziehungen der vorderen zu den rückwärtigen Teilen liegt. Das ist der Stil der entwerteten Fläche. Eine vordere Ebene wird immer ideell vorhanden sein, aber man läßt die Möglichkeit nicht mehr aufkommen, daß die Form sich flächenmäßig zusammenschließt. Was irgend in diesem Sinne wirken könnte, sei es bei der Einzelfigur, sei es im vielfigurigen Ganzen, wird unterbunden. Selbst wo diese Wirkung unausweichlich scheint — z. B. wenn eine Anzahl von Menschen dem Bühnenrand entlang steht — ist dafür gesorgt, daß sie sich nicht reihenmäßig verfestigen und daß das Auge beständig zu Bindungen nach der Tiefe gezwungen wird.

Sehen wir ab von den unreinen Lösungen des 15. Jahrhunderts, so gewinnen wir also auch hier zwei Typen von Darstellungsarten so verschieden wie

der lineare und der malerische Stil. Zwar kann man billig fragen, ob es wirklich zwei Stile sind, jeder von eigenem Wert und keiner ersetzbar durch den andern? Oder ob die tiefenmäßige Darstellung nicht eben nur ein Mehr von raumschaffenden Mitteln enthält, ohne eine wesentlich neue Darstellungsart zu sein? — Richtig verstanden sind die Begriffe generelle Gegensätze, die in der dekorativen Empfindung wurzeln, und aus der bloßen Imitation heraus gar nicht verständlich zu machen sind. Es kommt nicht auf das Maß der Tiefe an im dargestellten Raum, sondern darauf, wie die Tiefe wirksam gemacht ist. Selbst da, wo das 17. Jahrhundert sich scheinbar in reinen Breitkompositionen ergeht, muß die nähere Vergleichung den grundsätzlich verschiedenen Ausgangspunkt erweisen. Die wirbelnde Bildeinwärtsbewegung, wie sie Rubens liebt, wird man in holländischen Bildern allerdings umsonst suchen, allein dieses System des Rubens ist auch nur eine Art der Tiefenkomposition. Es brauchen überhaupt keine plastischen Kontraste des Vor- und Rückwärts zu sein: die lesende Frau des Jan Vermeer (Amsterdam), die profilmäßig vor der gerade geführten Rückwand steht, ist hauptsächlich dadurch ein Tiefenbild im Sinn des 17. Jahrhunderts, daß das Auge das eine höchste Licht auf der Wand mit der Figur zusammenbindet. Und wenn Ruysdael in seinem Fernblick auf Haarlem* (Haag u. ö.) die Felder in lauter ungleich belichteten, horizontalen Streifen ordnet, so ist es darum doch kein Bild von der alten Flächenschichtung geworden; des-


Palma Vecchio



Tintoretto

wegen nicht, weil das Hintereinander der Streifen stärker spricht als der einzelne Streifen, den der Beschauer sachlich nicht isolieren kann.

Schlagwortmäßig, mit oberflächlicher Anschauung läßt sich der Sache nicht beikommen. Es ist leicht zu sehen, wie Rembrandt als junger Mann mit reicher Tiefenstaffelung der Figuren der Zeit seinen Tribut entrichtet; in seinen Meisterjahren aber ist er davon abgegangen, und wenn er die Geschichte vom barmherzigen Samariter einmal mit künstlichem Hintereinander der schraubenartig geordneten Figuren erzählte (Radierung von 1632), so gab er sie später in dem Bilde des Louvre von 1648* in ganz einfachem Nebeneinander. Und doch ist das kein Zurückgreifen auf alte Stilformen gewesen. Gerade in der schlichten Streifenkomposition wird das Prinzip des Tiefenbildes doppelt klar: wie alles getan ist, die Folge der Figuren sich nicht zur Reihenschicht verfestigen zu lassen.

2. Die typischen Motive

Versuchen wir die typischen Umformungen zusammenzustellen, so wäre der einfachste Fall die Umsetzung des Nebeneinander bei Zweifigurenszenen in ein schräges Hintereinander. Das geschieht beim Thema von Adam und Eva, beim Englischen Gruß der Verkündigung, bei der Geschichte, wie Lucas die Maria malt, und wie diese Situationen sonst noch heißen mögen. Nicht


Dirk Bouts

daß jedes derartige Bild im Barock den diagonalen Zug in der Stellung der Figuren haben müßte, aber es ist das Gewöhnliche, und wo er fehlt, da ist sicher auf irgendeine andere Weise dafür gesorgt, den Flächeneindruck des Nebeneinander nicht aufkommen zu lassen. Umgekehrt gibt es wohl auch Beispiele, wo die klassische Kunst ein Loch in die Fläche bricht; das Wesentliche ist dann aber eben dies, daß der Beschauer das Loch als Durchbrechung der normalen Fläche empfindet. Es muß nicht alles in einer Ebene ausgerichtet sein, man muß nur die Abweichung als solche verspüren.

Wir geben als erstes Beispiel das Adam- und Eva-Bild des Palma Vecchio*. Was uns hier als Flächenordnung entgegentritt, ist durchaus nicht ein fortdauernder primitiver Typus, sondern die wesentlich neue, klassische Schönheit eines energischen Sich-Einstellens in die Fläche, so daß die Raumschicht in allen Teilen gleichmäßig belebt erscheint. Bei Tintoretto* ist dieser Reliefcharakter zerstört. Die Figuren haben sich tiefenmäßig verschoben, von Adam zu Eva geht ein diagonaler Zug, den die Landschaft mit dem fernen Licht am Horizont festhält. Die Flächenschönheit ist ersetzt durch eine Tiefenschönheit, die immer mit dem Eindruck der Bewegung verbunden ist.

Durchaus anolog läuft die Entwicklung bei dem Thema des Malers mit seinem Modell, ein Stoff, den die ältere Kunst als Lucas mit der Maria kennt. Wenn wir hier den Vergleich an nordischen Bildern anstellen wollen und dabei das zeitliche Intervall etwas größer nehmen, so kann man dem barocken Schema des Vermeer* das Flächenschema des Dirk Bouts* entgegensetzen, wo in vollkommener Reinheit, aber allerdings noch etwas unfrei, das Prinzip der Schichtung des Bildes in parallelen Ebenen durchgeführt ist — in den Figuren und in der Lokalität —, während bei der gleichen Gegebenheit für Vermeer die Umstellung nach der Tiefe zu das Selbstverständliche gewesen ist. Das Modell ist ganz in den Raum zurückgeschoben, es lebt aber nur im Verhältnis zu dem Manne, für den es posiert, und so kommt von vornherein eine lebhafte Tiefenbewegung in die Szene, die durch die Lichtführung und die perspektivische Erscheinung noch wesentlich unterstützt wird. Das höchste Licht sitzt in der Tiefe, und in dem Zusammenstoßen der stark kontrastierenden Größenwerte des Mädchens und des nahgesehenen Vorhangs mit Tisch und Stuhl liegt wieder ein Erscheinungsreiz von ausgesprochenem Tiefencharakter[1]). Eine abschließende Wand parallel zur Bildebene ist wohl vorhanden, aber sie hat keine wesentliche Bedeutung für die optische Orientierung.

Wie es möglich ist, das profil-



Vermeer

[1]) Um die Lichtführung ganz deutlich werden zu lassen, ist der Abbildung statt einer Photographie eine moderne Radierung (W. Unger) zugrunde gelegt worden.

mäßige Gegenüber von zwei Figuren zu behalten und dabei doch die Fläche zu überwinden, lehrt ein Bild wie die Begegnung des Abraham mit Melchisedek von Rubens*. Dieses Gegenüber, das das 15. Jahrhundert nur locker und unsicher formuliert hatte und das dann unter der Hand des 16. Jahrhunderts in eine höchst bestimmte Flächenform gebracht worden war, wird von Rubens so behandelt, daß die zwei Hauptfiguren in Reihen stehen, die eine nach der Tiefe sich öffnende Gasse bilden, wodurch denn das Motiv des Hinüber und Herüber überboten ist durch das Tiefenmotiv. Man sieht Melchisedek, die Hände ausbreitend, und er steht auf derselben Stufe wie der gewappnete Abraham, dem er sich zuwendet. Nichts einfacher, als auch hier ein reliefmäßiges Bild zu gewinnen. Aber gerade dieser Erscheinung weicht das Zeitalter aus, und indem eben die zwei Hauptfiguren in Reihen verflochten werden mit entschiedener Tiefenbewegung, wird es unmöglich, sie flächig zu binden. Die Architektur der Rückwand kann diesen optischen Tatbestand nicht mehr gegenteilig beeinflussen, auch wenn sie weniger holperig wäre und nicht ins lichte Weite sich öffnete.

Durchaus ähnlich liegt der Fall in dem Bilde der letzten Kommunion des



Rubens



Van Dyck nach Rubens

heiligen Franziskus von Rubens (Antwerpen). Der Priester, der sich mit der Hostie dem vor ihm knienden Manne zuwendet — wie leicht kann man sich die Szene im Stile Raffaels vorstellen! Es scheint kaum anders möglich, als daß die Gestalt des Empfangenden und des Sich-Beugenden zum Flächenbild sich einigen. Allein als Agostino Carracci und nach ihm Domenichino die Geschichte redigierten, da war es schon eine entschiedene Sache, daß die flächenmäßige Schichtung zu vermeiden sei: sie untergruben den optischen Zusammenschluß der Hauptfiguren, indem sie zwischen ihnen eine Gasse nach der Tiefe schlugen. Und Rubens geht noch weiter, er verschärft die Bindung zwischen den begleitenden Figuren, die sich bildeinwärts aneinanderreihen, so daß die natürliche Sachbeziehung zwischen dem Priester zur Linken und dem sterbenden Heiligen zur Rechten durch eine durchaus konträre Formfolge gekreuzt wird. Die Orientierung hat sich gegenüber dem klassischen Zeitalter vollkommen verschoben.

Sollen wir Raffael wörtlich zitieren, so ist ein besonders schönes Beispiel des Flächenstils jener Wunderbare Fischzug des Teppichkartons, wo die zwei Kähne mit den sechs Personen zu einer ruhigen Flächenfigur zusammengenommen sind mit prachtvollem Anlauf der Linie von links her zur Höhe des stehenden Andreas und höchst wirkungsvollem Absturz unmittelbar vor Christus. Rubens hat dieses Bild sicher vor Augen gehabt. Er wiederholt (Mecheln) alles Wesentliche, nur mit dem Unterschied, daß er die Figuren-

bewegung steigert. Diese Steigerung aber ist für die stilistische Erscheinung noch nicht das Entscheidende. Viel mehr bedeutet, wie er der Fläche entgegenarbeitet und durch die Schiebung der Kähne, vor allem aber durch die vom Vordergrund her eingeleitete Bewegung das alte Flächenbild in stark sprechende Tiefenfolgen sich zersetzen läßt. Unsere Abbildung gibt die freie, mehr ins Breite auseinandergenommene Kopie des van Dyk nach Rubens*.

Als weiteres Beispiel dieser Art nennen wir die „Lanzen" des Velasquez, wo wieder, ohne daß in der Disposition der Hauptfiguren das alte Flächenschema aufgegeben wäre, durch die beständig wiederholte Weisung, Vorderes und Rückwärtiges zusammenzubeziehen, für das Bild doch eine wesentlich neue Erscheinung gewonnen worden ist. Die Darstellung der Übergabe von Festungsschlüsseln mit profilmäßiger Begegnung der Hauptfiguren. Im Grunde nichts anderes, als was die kirchlichen Schlüsselübergaben — Christus und Petrus: „Weide meine Lämmer" — enthielten. Allein wenn man die Komposition Raffaels aus der Folge der Teppiche heranzieht oder gar das Fresko des Perugino aus der Sixtinischen Kapelle, so merkt man sofort, wie wenig mehr bei Velasquez jene profilmäßige Begegnung für den Gesamthabitus des Bildes bedeutet. Die Gruppen sind nicht in die Fläche ausgerichtet, überall sprechen die Tiefenverbindungen, und wo die flächenmäßige Verfestigung kommen müßte, beim Motiv der zwei Feldherrn, da ist die Gefahr dadurch beseitigt, daß gerade an dieser Stelle der Blick auf die hellen Truppen in der Tiefe sich öffnet.

Und so steht es mit einem anderen Hauptbild des Velasquez, den Spinnerinnen. Wer sich nur an das Gerüste hält, dem mag es scheinen, als ob der Maler des 17. Jahrhunderts hier die Komposition der Schule von Athen wiederholt habe: ein Vordergrund mit ungefähr gleichgewichtigen Gruppen zu beiden Seiten, und hinten, genau in der Mitte, ein erhöhter engerer Raum. Das Bild Raffaels ist ein Hauptbeispiel für den Flächenstil, lauter horizontale Schichten hintereinander. Bei Velasquez ist ein ähnlicher Eindruck, soweit die einzelnen Figuren in Frage kommen, durch die andere Zeichnung natürlich ausgeschlossen, allein auch der Gesamtaufbau hat bei ihm einen anderen Sinn, indem der sonnige Mittelgrund mit einem einseitig rechts liegenden Licht des Vordergrundes korrespondiert und damit von vornherein eine das Bild beherrschende Lichtdiagonale geschaffen ist.

Jedes Bild hat Tiefe, aber die Tiefe wirkt verschieden, je nachdem der Raum in Schichten sich gliedert oder als einheitliche Tiefenbewegung erlebt wird. In der nordischen Malerei des 16. Jahrhunderts ist es Patenier*, der



Van Goyen

mit einer bis dahin unerhörten Ruhe und Klarheit die Landschaft im Hintereinander einzelner Streifen sich dehnen läßt. Besser vielleicht als irgendwo kann man hier fühlen lernen, daß es sich um ein dekoratives Prinzip handelt. Dieser Streifenraum ist nicht ein Notbehelf, die Tiefe darzustellen, sondern man hat Freude am Geschichteten. Es ist die Form, in der das Zeitalter räumliche Schönheit überhaupt genoß. Auch in der Architektur.

Ebenso bleibt die Farbe eine geschichtete. In klaren, ruhigen Abstufungen folgen sich die einzelnen Zonen hintereinander. So wichtig ist die Mitarbeit der farbigen Schichten für den Gesamteindruck einer Patenierschen Landschaft, daß es sich kaum lohnt, eine Abbildung ohne Farbe hierher zu setzen.

Wenn dann später die Farbstufen der Gründe immer weiter auseinandergelegt werden, und ein System von heftiger Farbenperspektive daraus gemacht wird, so sind das Erscheinungen des Übergangs zum Tiefenstiel, ganz analog der Streifung der Landschaft mit starken Lichtkontrasten. Es sei auf das Beispiel des Jan Brueghel verwiesen. Der eigentliche Gegensatz aber ist erst da gewonnen, wo man gar nicht mehr auf die Vorstellung kommen kann, eine Folge von Streifen vor sich zu haben, sondern wo die Tiefe unmittelbar zum Erlebnis gebracht wird.

Das braucht nicht notwendig mit plastischen Mitteln zu geschehen. In Lichtführung, Farbverteilung und Art der zeichnerischen Perspektive besitzt der Barock Mittel, den Tiefengang zu erzwingen, auch wenn ihm objektiv mit

den plastisch-räumlichen Motiven nicht vorgearbeitet ist. Wenn van Goyen seine Dünenhügel* diagonal durch das Bild führt, — gut! der Eindruck der Tiefe ist unzweifelhaft so auf direktem Wege erreicht. Und wenn Hobbema in der „Allee von Middelharnis" den bildeinwärts führenden Weg zum Hauptthema macht, so sagen wir wieder: gut! auch das ist typischer Barock. Aber wie gering ist schließlich die Anzahl der Bilder, die auf diese stofflichen Tiefenmotive sich eingelassen haben. In der wundervollen Ansicht der Stadt Delft von Vermeer (Haag) sind die Häuser, das Wasser und das diesseitige Ufer in fast reinen Streifen ausgebreitet. Worin liegt da das Moderne? Man kann das Bild nach der Photographie nicht gut beurteilen. Die Farbe erklärt erst vollkommen, wieso das Ganze so ausgesprochen im Tiefensinn wirkt und wie der Gedanke, als ob die Komposition in Streifenfiguren sich erschöpfe, gar nicht aufkommen kann. Über den beschatteten Vorderraum springt man gleich auf das Rückliegende, und die hell leuchtende Gasse, die an einer Stelle in die Tiefe der Stadt führt, würde allein genügen, jede Ähnlichkeit mit Bildern des 16. Jahrhunderts auszuschließen. Ebensowenig hat Ruysdael mit alten Typen etwas zu tun, wenn er in der Fernsicht auf Haarlem* einzelne Lichtzungen über das beschattete Land gehen läßt. Das sind nicht — wie bei den Übergangsmeistern — Lichtstreifen, die sich mit bestimmten Formen decken und das Bild in einzelne Teile zerlegen, sondern es sind frei hinhuschende Helligkeiten, die nur mit dem Raumganzen zusammen aufgenommen werden können.

In diesen Zusammenhang würde dann auch das Motiv der „übergroßen" Vordergründe[1]) zu stellen sein. Die perspektivische Verkleinerung hat man immer gekannt, aber das Kleine neben das Große setzen, heißt noch lange nicht, den Beschauer zwingen, die zwei Größen im räumlichen Sinne zusammenzudenken. Lionardo rät gelegentlich, durch Vorhalten des Daumens sich zu überzeugen, wie unglaublich klein die ferneren Personen erscheinen, wenn man sie unmittelbar mit der nahgesehenen Form zusammenhält. Er selbst hat sich durchaus gehütet, als Darsteller auf solche Erscheinungsweisen einzugehen. Der Barock dagegen hat das Motiv gern aufgegriffen und durch sehr nahe gewählten Standpunkt die Jähheit des perspektivischen Zusammenschrumpfens erhöht.

Das ist der Fall bei der „Musikstunde" des Vermeer*. Die Komposition scheint sich zunächst nur wenig von dem Schema des 16. Jahrhunderts zu entfernen. Wenn man an Dürers Hieronymus denkt (vgl. Abb. S. 53),

[1]) Jantzen, Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI, S. 119 ff.).



Vermeer

so ist das Zimmer nicht unähnlich. Die verkürzte Wand zur Linken, der geöffnete Raum zur Rechten; die Rückwand selbstverständlich parallel zum Beschauer und die Decke mit ihrem ebenfalls parallel geführten Balkenwerk scheinbar noch mehr im Sinn der alten Kunst als das von vorn nach hinten laufende Brettergefüge Dürers. Auch in der flächenmäßigen Konsonanz von Tisch und Spinett, die durch den schrägen Stuhl dazwischen nicht wesentlich gestört wird, liegt nichts Modernes. Die Figuren vollends halten sich im reinen Verhältnis des Nebeneinander. Würde die Abbildung mehr von Licht und Farbe enthalten, so müßte sich allerdings die stilistisch neue Haltung des Gemäldes sofort verraten, aber auch so kommen gewisse Motive zum Vorschein, die unbedingt auf barocken Stil weisen. Dahin gehört vor allem die Art der perspektivischen Größenfolge, der auffallenden Dimensionen des Vordergrundes gegenüber dem Hintergrund. Diese jähe Größenabnahme, wie sie bei nahem Standpunkt sich ergibt, wird eine Tie-


J. Ruysdael

fenbewegung immer erzwingen. Die Wirkung ist dieselbe in der Folge der Möbel wie in der Erscheinung der Fußbodenmuster. Daß der offene Raum als eine Gasse mit überwiegender Tiefenerstreckung sichtbar gemacht ist, ist ein stoffliches Motiv, das im gleichen Sinne arbeitet. — Natürlich ergibt sich auch eine analoge Schärfung des Tiefeneffekts für die Farbperspektive.

Selbst ein so gehaltener Charakter wie Jakob Ruysdael verwendet gern diese „übergroßen" Vordergründe, um die Tiefenbeziehung zu verstärken. Bei keinem Bilde des klassischen Stils ist ein Vordergrund denkbar, wie ihn das „Schloß Bentheim"* zeigt. Blöcke, an sich unbedeutend, sind zu einer Größenerscheinung gebracht, die eine raumperspektivische Bewegung erzeugen müssen. Der Hügel des Hintergrundes mit dem Schloß, auf dem denn doch ein starker Sachakzent liegt, wirkt auffallend klein daneben. Man wird nicht umhin können, die zwei Maße miteinander in Beziehung zu setzen, d. h. das Bild nach der Tiefe zu abzulesen.

Das Gegenstück zu dem gesteigerten Nahblick ist die ins Ungewöhnliche gesteigerte Fernansicht. Es ist dann so viel Raum zwischen die Szene und den Beschauer gelegt, daß die Verkleinerung der gleichen Größen in verschiedenen Plänen unerwartet langsam vor sich geht. Auch dafür bieten Vermeer (in der Ansicht von Delft) und Ruysdael* (in dem Blick auf Haarlem, Abb. S. 157) gute Beispiele.

Daß Hell und Dunkel, als kontrastierende Folie verwendet, die plastische Illusion erhöht, ist immer bekannt gewesen, und Lionardo fordert im beson-

deren, daß man dafür sorgen solle, die hellen Teile der Form auf Dunkel und die dunkeln auf Hell abzusetzen. Aber es ist etwas anderes, wenn nun ein dunkler Körper sich vor den hellen schiebt, ihn teilweise deckend, wo das Auge das Helle sucht und es doch nur fassen kann in seinem Verhältnis zu der vorgelagerten Form, der gegenüber es also stets als etwas Zurückliegendes erscheinen muß. Aufs Ganze übertragen, ergibt sich daraus das wichtige Motiv des dunkeln Vordergrundes.

Überschneidung und Rahmung sind beide alter Kunstbesitz. Aber die Barockkulisse und der Barockrahmen haben eine besondere zurücktreibende Kraft, die man früher nicht gesucht hat. So ist es ein typisch barocker Einfall, wenn Jan Steen eine Schöne malt, die, hinten im Zimmer mit ihren Strümpfen beschäftigt, in der dunklen Umrahmung der Eingangstüre sichtbar wird (Buckingham-Palast). Auch die Stanzenbilder Raffaels haben die Torbogenumrahmung, aber das Motiv ist dort gar nicht im Tiefensinn wirksam gemacht. Wenn dagegen jetzt die Figur von vornherein als etwas Zurückgeschobenes gegenüber einem Vorgelagerten erscheint, so ist das derselbe Gedanke, den die barocke Architektur im großen durchgeführt hat. Die Kolonnaden des Bernini sind erst auf der Basis solcher Tiefenempfindung möglich gewesen.

3. Betrachtung nach Stoffen

Die Betrachtung nach formalen Motiven läßt sich ergänzen durch eine rein ikonographisch angelegte Betrachtung nach einzelnen Bildstoffen. Wenn eine Vollständigkeit im bisherigen sowieso nicht erreicht werden konnte, so wird eine solche ikonographische Gegenprobe wenigstens den Verdacht zerstreuen, als seien nur einseitig gewisse außerordentliche Fälle aufgegriffen worden.

Das Porträt scheint am wenigsten ergiebig zu sein für unsere Begriffe, da es sich hier ja gewöhnlich nur um eine einzelne Figur handelt und nicht um mehrere, die in das Verhältnis des Neben- oder Hintereinander gebracht werden könnten. Allein darauf kommt es ja gar nicht an. Auch bei der Einzelfigur lassen sich die Formen so anordnen, daß der Eindruck einer Flächenschicht entsteht, und die objektiv-räumlichen Schiebungen sind ja nur der Anfang, aber nicht das Ende. Ein auf die Brüstung gelegter Arm wird bei Holbein immer so verwertet sein, daß sich die bestimmte Vorstellung einer vorderen Raumebene erzeugt; wenn Rembrandt das Motiv wiederholt, so kann im Materiellen alles gleich sein, aber der Flächeneindruck kommt doch



Baroccio

nicht zustande, soll nicht zustande kommen. Die optischen Akzente sind so gesetzt, daß alle anderen Bindungen dem Beschauer natürlicher sind als gerade die Bindungen in der Fläche. Fälle von reiner Frontalität finden sich hüben und drüben, aber Holbeins Anna von Cleve (Louvre) wirkt ganz mauermäßig, während Rembrandt dieser Wirkung auch dann entgeht, wenn er nicht von vornherein, etwa durch einen nach außen gestreckten Arm, ihr entgegenarbeitet. Es sind die Jugendbilder, wo er mit solchen gewaltsamen Mitteln modern sein will: ich denke an die blumenreichende Saskia der Dresdner Galerie. Später ist er überall ruhig und hat doch die barocke Tiefe. Fragt man aber, wie der klassische Holbein das Saskiamotiv behandelt haben würde, so könnte man auf das reizvolle Bild des Mädchens mit dem Apfel in der Berliner Galerie (Nr. 570) verweisen: es ist kein Holbein, sondern steht dem jungen Moro nahe, aber diese flächenmäßige Behandlung des Themas würde von Holbein grundsätzlich gebilligt worden sein.

Für elementare Demonstrationszwecke bleiben natürlich die reicheren Themata der Erzählung, des Landschafts- und Sittenbildes die dankbareren.



Tiepolo

Wir wollen, nachdem einzelnes schon oben analysiert worden ist, noch ein paar Querschnitte im ikonographischen Sinne machen.

Lionardos Abendmahl ist das erste große Beispiel des klassischen Flächenstils. Stoff und Stil scheinen dabei so sehr sich gegenseitig zu bedingen, daß es sein besonderes Interesse hat, gerade hier das Gegenbeispiel der entwerteten Fläche aufzusuchen. Sie kann mit der Schrägstellung des Tisches erzwungen werden, und Tintoretto z. B. hat es so versucht, aber es ist nicht notwendig, zu diesem Mittel zu greifen. Ohne darauf zu verzichten, den Tisch parallel zum Bildrand zu orientieren und dieser Orientierung in der Architektur eine Resonanz zu geben, hat Tiepolo ein Abendmahl* komponiert, das als Kunstwerk mit Lionardo sich nicht vergleichen darf, aber stilistisch rein das Gegenspiel darstellt. Die Figuren binden sich nicht in der Fläche, und das entscheidet. Man kann Christus nicht lösen aus der Beziehung zu der Gruppe der Jünger schräg vor ihm, die wegen ihrer Masse und wegen des Zusammentreffens von tiefem Schatten und höchstem Licht optisch den Hauptakzent haben. Man mag wollen oder nicht: mit allen Mitteln wird das



Pieter Brueghel d. Ä.

Auge auf diesen Punkt geleitet, und neben der Tiefenspannung zwischen dieser Vorgruppe und der rückwärtigen Zentralfigur treten die Elemente der Ebene durchaus in zweite Linie zurück. Das ist etwas ganz anderes als jene isolierten Judasfiguren der primitiven Kunst, die nur als kümmerliches Anhängsel erscheinen, unfähig, den Blick weiterzuführen. Daß das Motiv der Tiefe bei Tiepolo dann nicht bloß einmal angeschlagen wird, sondern in mannigfaltigem Echo weiterklingt, ist selbstverständlich.

Von entwicklungsgeschichtlichen Zwischengliedern nehmen wir nur den einen Baroccio* heraus, der in lehrreicher Weise zeigt, wie sich zunächst der Flächenstil mit Tiefe durchsetzt. Das Bild geht mit großer Dringlichkeit auf Tiefengänge ein. Von links vorn, namentlich aber von rechts vorn werden wir über verschiedene Stationen zu Christus hingeführt. Wenn dadurch Baroccio mehr Tiefe besitzt als Lionardo, so ist er ihm doch darin noch verwandt, daß die Schichtung in einzelnen Raumstreifen deutlich erhalten geblieben ist.

Das unterscheidet den Italiener von einem nordischen Maler des Übergangs wie Pieter Brueghel*. Seine Bauernhochzeit ist dem Stoff nach dem Abendmahl nicht ungleich: ein langer Tisch mit der Braut als Mittelfigur. Die Komposition hat aber mit Lionardos Bild kaum einen Faden gemein. Die Braut ist zwar ausgezeichnet durch den hinter ihr aufgehängten Teppich, in der Größenerscheinung ist sie aber sehr klein. Dabei ist nun das stil-

geschichtlich Wichtige, daß sie unmittelbar mit den großen Vordergrundsfiguren zusammen gesehen werden muß. Der Blick sucht sie als den ideellen Mittelpunkt und wird schon darum das Perspektivisch-Kleine mit dem Perspektivisch-Großen zusammennehmen; damit man aber ja nicht ausweichen kann, ist durch die Bewegung des Sitzenden, der die Schüsseln von dem Servierbrett — einer ausgehängten Türe — nimmt und weitergibt, für die Verbindung von vorn nach hinten auf weitere Art gesorgt (vgl. das ganz ähnliche Motiv bei Baroccio). Kleine Figuren in den zurückliegenden Gründen hat es auch früher gegeben, aber sie binden sich nicht mit den vorderen großen. Hier ist geschehen, was Lionardo theoretisch kannte, aber praktisch vermied: die Nebeneinanderstellung real gleicher Größen in sehr ungleicher Erscheinung, wobei das Neue in dem Zwang des Zusammensehens liegt. Brueghel ist noch nicht Vermeer, aber er hat den Vermeer vorbereitet. Das Motiv der Schrägstellung von Tisch und Wand kommt hinzu, das Bild der Fläche zu entfremden. Dafür nimmt die Füllung der beiden Ecken wieder darauf Bezug.

Die große Beweinung des Quinten Massys* von 1511 (Antwerpen) ist „klassisch", weil die führenden Personen alle ganz deutlich in die Fläche sich einstellen. Christus begleitet ganz rein die horizontale Grundlinie des Bildes, Magdalena und Nicodemus ergänzen die Schicht zur vollen Breite der Tafel. Die Körper sind mit ihren Extremitäten reliefhaft-flächig auseinandergezogen, und auch aus den hinteren Reihen unterbricht kaum eine Gebärde diese Stimmung des Ruhig-Geschichteten. Sie wird schließlich auch von der Landschaft aufgenommen.

Nach dem Vorausgeschickten ist es kaum nötig zu erklären, daß diese Planimetrie keine primitive Form ist. Die Generation vor Massys hatte ihren großen Meister in Hugo van der Goes. Nimmt man sein bekanntes Hauptwerk, die Anbetung der Hirten in Florenz, so sieht man gleich, wie wenig Vorliebe für die Fläche diese nordischen Quattrocentisten gehabt haben, wie sie mit den Mitteln des Einwärtsrückens und Hinterstellens der Figur sich die Tiefe zu erschließen suchen und dabei eben zerstreut und brüchig wirken. In dem kleinen Bild von Wien* haben wir dann die genaue stoffliche Parallele zur Beweinung des Massys: auch da ist es eine ausgesprochene Tiefenstaffelung, und der Leichnam ist schräg bildeinwärts genommen.

Diese Schrägführung ist, obwohl nicht die einzige Formel, doch typisch. Mit dem 16. Jahrhundert verschwindet sie dann fast vollständig. Wird der Leichnam dennoch verkürzt dargestellt, so ist auf andere Weise dafür ge-



Quinten Massys

sorgt, daß er den „planimetrischen Habitus“ des Bildes nicht störe. Dürer der in seinen frühen Beweinungen sich entschieden zu einem Christus in der Fläche bekennt, hat später auch hie und da den Körper verkürzt gegeben, am schönsten in der großen Zeichnung in Bremen (L. 117). Ein malerisches Hauptbeispiel ist die Beweinung mit Stiftern des Joos van Cleve (Meister des Marientodes) im Louvre. In solchen Fällen wirkt die verkürzte Form dann eben wie eine Öffnung in der Mauer; entscheidend bleibt, daß eine Mauer überhaupt da ist. Diese Wirkung haben die Früheren auch dann nicht erreicht, wenn sie sich dem Bildrand parallel halten.

Als klassisches Gegenstück aus dem Süden kann man Fra Bartolommeos Beweinung von 1517 (Florenz, Pitti) anführen. Noch mehr flächige Gebundenheit. Noch mehr der Stil des strengen Reliefs. Vollkommen frei bewegt, gehen die Figuren doch so nah zusammen, daß man die vordere Schicht leibhaftig zu spüren glaubt. Das Bild gewinnt dadurch eine Ruhe und Stille, der sich kaum ein moderner Betrachter verschließen wird, allein es wäre doch falsch, zu sagen, nur um der Stille der Leidensgeschichte willen sei die Erscheinung zu dieser Geschlossenheit gesammelt worden. Man darf nicht vergessen, daß dieser Modus damals ein allgemeiner war, und wenn eine Ab-

sicht auf besonders feierliche Gehaltenheit nicht geleugnet werden soll, so kann der Eindruck für das damalige Publikum doch nicht der gleiche gewesen sein wie für uns, die wir ganz andere Voraussetzungen mitbringen. Der springende Punkt im Problem aber ist der, daß das 17. Jahrhundert selbst da, wo es die Ruhe suchte, nicht mehr auf diesen Darstellungsstil zurückgreifen konnte. Das gilt selbst für den Archaisten Poussin.

Die echt barocke Umkehrung im Beweinungsbild finden wir bei Rubens in dem Stück von 1614 (Wien, s. Abb. S. 132), wo die Verkürzung des Leichnams fast erschreckend wirkt. Die Verkürzung an sich macht das Bild noch nicht zum Barockbild, allein hier haben nun die Tiefenelemente im Bild ein so bedeutendes Gewicht bekommen, daß jener renaissancemäßige Flächeneindruck vollständig aufgehoben ist, und der verkürzte Körper ganz allein stößt allerdings auch durch den Raum mit einer Gewalt, die früher nicht bekannt war.

Am stärksten spricht die Tiefe, wenn sie sich als Bewegung offenbaren kann, daher denn ein rechtes Bravourstück des Barock die Umsetzung des Themas einer bewegten Menge aus der Fläche in die dritte Dimension gewesen ist. Die Kreuztragung enthält dieses Thema. Wir besitzen in klassischer Redaktion in dem sog. Spasimo di Sicilio (Madrid), ein Bild, über dem noch die ordnende Kraft Raffaels gewaltet hat. Der Zug kommt aus der Tiefe, aber die Komposition ist ganz fest in die Fläche eingestellt. Die wundervolle Zeichnung Dürers in der kleinen Holzschnittpassion, die Raffael für das Hauptmotiv benützt hat, ist trotz aller Unscheinbarkeit der Dimension ebenso wie die gestochene kleine Kreuztragung ein vollkommen reines Beispiel klassi-



Van der Goes

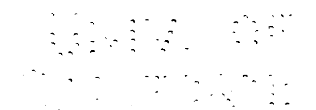
schen Flächenstils. Und Dürer hat sich hier weniger als Raffael auf eine schon bestehende Tradition stützen können. Unter seinen Vorgängern hat zwar Schongauer schon ein merkwürdig waches Gefühl für Fläche, aber doch hebt sich bei jeder Vergleichung mit ihm die Dürersche Kunst immer als die erst eigentlich flächenmäßige heraus, und gerade die große Kreuztragung Schongauers ist noch wenig zur Fläche geeint.

Das barocke Gegenstück zu Raffael und Dürer — wir geben es in der Kreuztragung des Rubens* (Stich des P. Pontius, mit einer dem Gemälde in Brüssel vorausgehenden Variante). Höchst brillant der Zug nach der Tiefe zu entwickelt und durch eine Aufwärtsbewegung noch interessanter gemacht. Das Stilistisch-Neue, das wir suchen, liegt nun freilich nicht im bloßen stofflichen Motiv des Bewegungszuges, sondern, da es sich um ein Prinzip der Darstellung handelt, in der Art der Durchführung des Themas: wie alle in die Tiefe führenden Momente für das Auge herausgeholt sind und umgekehrt alles, was die Fläche betonen würde, zurückgedrängt ist.

Eben darum können auch Rembrandt und seine holländischen Zeitgenossen, ohne daß sie so stürmisch wie Rubens mit plastischen Mitteln den Raum erschließen, an dem barocken Prinzip tiefenhafter Darstellung teilnehmen: in der Entwertung der Fläche oder dem Unscheinbarmachen der Fläche treffen sie sich mit Rubens, den Reiz der Tiefenbewegung aber gewinnen sie vorzüglich mit malerischen Mitteln.

Auch Rembrandt hat ursprünglich mit einem lebhaften Hintereinander der Figuren gearbeitet — wir haben oben bereits auf seine Radierung des barmherzigen Samariters hingewiesen —, wenn er später die gleiche Geschichte* mit einer fast völlig streifenförmigen Abwicklung der Figuren erzählt, so bedeutet das keine Umkehr zur Form eines vergangenen Jahrhunderts: durch die Führung des Lichtes wird die von den Gegenständen markierte Fläche im Eindruck wieder aufgehoben oder doch zum sekundären Motiv herabgedrückt. Keinem Menschen wird es einfallen, das Bild reliefmäßig auffassen zu wollen. Zu deutlich merkt man, wie die Figurenschicht mit dem eigentlichen Lebensinhalt des Bildes gar nicht zusammenfällt.

Das große Ecce homo (Radierung von 1650) ist ein analoger Fall. Bekanntlich geht das Schema der Komposition auf einen Cinquecentisten, den Lucas van Leyden, zurück. Eine Hauswand und eine Terrasse davor, ganz frontal gesehen; Leute, die sich auf der Terrasse, vor der Terrasse reihenmäßig nebeneinandergestellt haben — wie ist daraus eine Barockerscheinung zu gewinnen? Man lernt bei Rembrandt, daß es nicht auf die Sache ankommt,



Rubens



Rembrandt

sondern auf die Behandlung. Während Lucas van Leyden sich in lauter Flächenbildern erschöpft, ist die Zeichnung Rembrandts so sehr mit Tiefenmotiven durchsetzt, daß der Beschauer, was materiell an Fläche vorkommt, zwar sieht, aber doch nur als das mehr oder weniger zufällige Substrat einer ganz anders gearteten Erscheinung gelten lassen wird.

Für die holländischen Genremaler des 16. Jahrhunderts haben wir in demselben Lucas van Leyden, in Pieter Aertsen und Averkamp ein breites Vergleichsmaterial. Auch hier, in sittenbildlichen Darstellungen, wo eine Verpflichtung zu irgend einer feierlichen Art der Inszenierung gewiß nicht vorlag, halten sich die Maler des 16. Jahrhunderts an das Schema des strengen Reliefs. Die Figuren am Rand bilden eine erste Schicht, bald vollständig durchgeführt durch die Breite des Bildes, bald nur als Andeutung, und was nach rückwärts weiter folgt, gliedert sich in derselben Weise. So behandelt Pieter Aertsen seine Interieurszenen und so sind noch bei dem etwas jüngeren Averkamp die Bilder mit Schlittschuhläufern gebaut. Allmählich aber löst sich der Zusammenhang der Fläche, die Motive mehren sich, die entschieden von vorn nach hinten weisen, bis schließlich das ganze Bild in dem Sinne um-



Pieter Brueghel d. Ä.

modelliert ist, daß horizontale Bindungen nicht mehr möglich sind oder nicht mehr als dem Sinn der Erscheinung entsprechend empfunden werden. Man muß ein Eisbild des Adrian van de Velde mit Averkamp vergleichen oder ein ländliches Interieur des Ostade mit einem Küchenbild des Peter Aertsen*. Am interessantesten aber werden die Beispiele sein, wo nicht mit dem Reichtum „malerischer" Räumlichkeiten operiert wird, sondern wo schlicht und klar die frontal gesehene Rückwand eines Zimmers die Szene schließt. Es ist das Lieblingsthema des Pieter de Hooch. Da ist es dann wieder die Art dieses Stils, das räumliche Gerüste seines Schichten- und Flächencharakters zu entkleiden und durch Lichtführung und Farbe das Auge auf andere Wege zu leiten. In dem Berliner Bild des Pieter de Hooch, die Mutter mit dem Kind in der Wiege*, geht die Bewegung diagonal nach der Tiefe, dem hellen Licht an der Ausgangstüre entgegen. Trotzdem der Raum frontal gesehen ist, wäre dem Bild mit Breitenschnitten nicht beizukommen.

Zum Problem der Landschaft ist oben bereits einiges beigebracht worden, um zu zeigen, wie der klassische Typ des Patenier in mehrfacher Weise in den Barocktyp übergeführt worden ist. Vielleicht ist es nicht überflüssig, noch einmal auf das Thema zurückzukommen im Sinne der Mahnung, die zwei Typen als in sich geschlossene Mächte in ihrer ganzen historischen Bedeutung sich vorzustellen. Man muß erkannt haben, daß die Raumform, die Patenier vorträgt, identisch ist mit dem, was Dürer z. B. in der (radierten) Landschaft mit der Kanone* gibt, und daß der größte italienische Land-



Aertsen ↘



Tizian



Dürer

schafter der Renaissance, Tizian*, in dem Streifenschema sich mit Patenier vollkommen deckt.

Was auf den unhistorischen Betrachter bei Dürer als Befangenheit wirkt, die parallele Ordnung von Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, ist gerade der Fortschritt einer sehr klaren Übertragung des Zeitideals auf die besondere Aufgabe der Landschaft. So bestimmt muß der Boden sich schichten, so flächenmäßig muß das Dörfchen innerhalb seiner Zone sich darstellen. Gewiß hat Tizian die Natur freier und größer aufgefaßt, aber — man sieht das vor allem in seinen Zeichnungen — die Auffassung ist durchweg getragen von dem gleichen, das Flächige suchenden Geschmack.

So verschieden dann auf der andern Seite Rubens und Rembrandt uns erscheinen mögen, für beide hat sich doch in ganz übereinstimmender Weise die Raumdarstellung verschoben: der Tiefenzug dominiert und nichts verfestigt sich streifenmäßig. Einwärts führende Wege, verkürzt gesehene Alleen kommen auch früher vor, aber sie haben nie das Bild beherrscht. Jetzt sind es gerade solche Motive, auf denen der Ton liegt. Das Hintereinander der Formen ist die Hauptsache, nicht wie sich die Dinge von rechts und links her die Hand reichen. Das Gegenständliche kann aber auch ganz fehlen, und dann triumphiert die neue Kunst erst ganz, dann ist es die allgemeine Raumtiefe, die der Beschauer als ein einheitliches Ganzes in einem Atemzug aufnehmen soll.

Je deutlicher der Gegensatz der Typen erkannt ist, um so interessanter wird die Geschichte des Übergangs. Schon die nächste Generation nach Dürer, die Hirschvogel und Lautensack, haben mit dem Ideal der Fläche gebrochen. In den Niederlanden ist der alte Pieter Brueghel auch hier der geniale Neuerer, der von Patenier weg unmittelbar auf Rubens hinweist. Wir können uns nicht versagen, auch seine Winterlandschaft* mit den Jägern noch als Vollbild in diesem Abschnitt zu bringen, sie kann nach beiden Polen hin aufklärend wirken. Auf der rechten Seite, im Mittel- und Hintergrund hat das Bild noch manches, was an den alten Stil gemahnt, aber mit dem gewaltigen Motiv der Bäume, die von links her über den Rücken des Hügels zu den perspektivisch schon sehr kleinen Häusern der Tiefe führen, ist ein entscheidender Schritt in die neue Zeit gemacht. Durchgreifend von unten bis oben, das Bild füllend bis zur Mitte, erzeugen sie eine Tiefenbewegung, die auch die widerstrebenden Teile nicht unberührt läßt. Der Trupp der Jäger mit den Hunden läuft im selben Bewegungszug und stärkt die Kraft der Baumreihe. Häuser und Hügellinien, gegen den Rand hin, schließen sich begleitend an.



Rembrandt



Botticini

4. Historisches und Nationales

Es ist ein überaus merkwürdiges Schauspiel, wie sich um das Jahr 1500 überall der Wille zur Fläche durchsetzt. Je mehr die Kunst die Befangenheit einer primitiven Anschauung überwand, die bei dem deutlichsten Wollen, von dem Bloß-Flächenmäßigen loszukommen, doch mit einem Fuße immer darin verstrickt blieb, je mehr die Kunst mit den Mitteln der Verkürzung und der Raumtiefe vollkommen sicher umzugehen wußte, um so entschiedener meldet sich das Verlangen nach Bildern, die ihren Inhalt in einer klaren Fläche gesammelt haben. Diese klassische Fläche wirkt ganz anders als die primitive Fläche, nicht nur weil der Zusammenhang der Teile ein gefühlterer ist, sondern weil sie durchsetzt ist mit Kontrastmotiven: erst durch die bildeinwärts führenden Momente der Verkürzung kommt der Charakter des flächig Gebreiteten und Zusammengeschlossenen ganz zur Geltung. Die Forderung der Fläche bedingt nicht, daß alles in einer Ebene ausgerichtet sei, aber Hauptformen müssen in einer gemeinsamen Ebene liegen. Die Fläche muß immer wieder als die Grundform durchschlagen. Es gibt kein Bild des 15. Jahrhunderts, das als Ganzes die flächige Bestimmtheit von Raffaels Sixtinischer Madonna besäße, und wieder ist es ein Merkmal des

klassischen Stils, wie innerhalb des Ganzen das Kind bei Raffael, trotz aller Verkürzung, mit größter Bestimmtheit in die Fläche sich einstellt.

Die Primitiven haben viel mehr versucht, die Fläche zu überwinden, als sie auszubilden.

Wenn die drei Erzengel dargestellt werden, so gibt sie ein Quattrocentist wie Botticini* auf einem charakteristischen Bilde in schräger Reihe, die Hochrenaissance (Caroto*) stellt sie in gerader Linie auf. Mag sein, daß jene Schrägstellung als die lebendigere Form für eine schreitende Gesellschaft empfunden worden ist, jedenfalls hat das 16. Jahrhundert das Bedürfnis gehabt, das Thema anders zu redigieren.

Gerade Reihenstellungen kommen natürlich immer schon vor, allein eine Komposition wie Botticellis Primavera würden die Spätern als zu dünn, zu unfest beurteilt haben; es fehlt der bündige Schluß, den die Klassiker auch da erreichen, wo die Figuren in großen Abständen sich folgen, ja wo eine ganze Seite offen gelassen ist.

Im Bedürfnis nach Tiefe und aus dem Wunsche heraus, nur ja nicht flach zu erscheinen, haben die älteren Künstler gern einzelne auffällige Stücke im Bilde schräg gestellt, namentlich tektonische



Caroto



Meister des Marienlebens

Stücke, bei denen die verkürzte Erscheinung sich leicht ergab. Man erinnert sich an den etwas aufdringlichen Effekt des verkürzten Sarkophages bei Auferstehungen. Wohlgemut verdirbt sich im Hofer Altar (München) durch die schrille Linie ganz die Einfalt seiner frontalen Hauptfigur. Ein Italiener wie Ghirlandajo bringt mit derselben Schrägform eine überflüssige Unruhe in seine Anbetung der Hirten (Florenz, Akademie), obwohl gerade er anderwärts dem klassischen Stil mit ernsten Schichtungen der Figuren mächtig vorgearbeitet hat.

Versuche, direkte Tiefenbewegungen herzustellen, z. B. einen Zug von Menschen aus der Tiefe her zu entwickeln, sind im 15. Jahrhundert durchaus nicht selten, namentlich in der nordischen Kunst, sie wirken aber als verfrüht, weil der Zusammenhang zwischen dem Vorderen und dem Rückwärtigen nicht anschaulich wird. Typisches Beispiel: Der Zug der Leute auf Schongauers Kupferstich der Anbetung der Könige. Verwandt das Motiv im Tempelgang Mariä beim „Meister des Marienlebens" (München), wo das nach der Tiefe schreitende Mädchen mit den Figuren des Vordergrundes alle Verbindung verlor.

Für den einfachen Fall der in verschiedenen Tiefenabständen belebten Bühne, ohne ausgesprochene Bewegung nach oder aus der Tiefe, ist das Geburtsbild* desselben „Meisters des Marienlebens" in München lehrreich: der



Meister des Todes Mariä

Flächenzusammenhang ist hier fast völlig zerrissen. Wenn dagegen bei einer stofflich ähnlichen Aufgabe ein Maler des 16. Jahrhunderts, der „Meister des Todes Mariä"*, das Sterbebett und die Gesellschaft im Raum zu einer vollkommen ruhigen Schichtung hat bringen können, so ist es nicht nur die besser verstandene Perspektive, die da Wunder getan hat, sondern es ist das neue — dekorative — Flächengefühl, ohne das die Perspektive nicht viel genützt hätte[1]).

Das unruhig zerrissene Wochenstubenbild des nordischen Primitiven ist aber auch interessant als Gegensatz zu der zeitgenössischen Kunst Italiens. Man kann da gut sehen, was es für eine Bewandtnis hat mit dem italienischen Instinkt für Fläche. Neben den Niederländern und gar neben den Oberdeutschen erscheinen die Italiener des 15. Jahrhunderts merkwürdig zurückhaltend. Mit ihrem klaren Raumgefühl riskieren sie viel weniger, eben weil sie die Gefahr kennen. Es ist, als ob sie die Blume nicht hätten aufreißen wollen, bevor sie von selbst sich erschlösse. Aber dieser Ausdruck hat etwas Schiefes. Man hält nicht zurück aus Ängstlichkeit, sondern ergreift die Fläche mit freudigem Wollen. Die streng geschichteten Reihen in den Historien des Ghirlandajo und des Carpaccio sind nicht Befangenheiten einer noch unfreien Empfindung, sondern die Vorahnung einer neuen Schönheit.

---

[1]) Die Abbildung läßt freilich die ordnende Kraft der Farbe schmerzlich vermissen.

Und genau so ist es in der Zeichnung der Einzelfigur. Ein Blatt wie Pollaiuolos Stich der kämpfenden Männer mit seiner fast rein planimetrischen Haltung der Körper, schon in Florenz ungewöhnlich, wäre im Norden ganz undenkbar. Es fehlt zwar dieser Zeichnung noch die volle Freiheit, um die Fläche als etwas Selbstverständliches erscheinen zu lassen, trotzdem wollen solche Fälle nicht als archaische Rückständigkeit beurteilt werden, sondern als Verheißung des kommenden klassischen Stils. —

Wir haben hier Begriffe zu erörtern unternommen und nicht Geschichte zu geben, aber es ist unumgänglich, die Vorstufen kennen zu lernen, wenn man vom klassischen Typus des Flächenhaften den richtigen Eindruck bekommen will. Im Süden, wo die Fläche ihre eigentliche Heimat zu haben scheint, muß man für Grade flächiger Wirkung sich empfindlich machen, im Norden muß man die widerstrebenden Kräfte am Werk gesehen haben. Aber nun mit dem 16. Jahrhundert beginnt ein vollkommenes Flächengefühl die Darstellung im ganzen Umkreis siegreich zu beherrschen. Überall ist es da — in der Landschaft des Tizian und des Patenier, in der Historie Dürers und Raffaels, ja, die einzelne Figur im Rahmen fängt auf einmal an, mit Entschiedenheit sich in die Fläche einzustellen. Ein Sebastian des Liberale da Verona ist ganz anders flächenhaft verfestigt als ein Sebastian des Botticelli, der daneben leicht etwas Unsicheres in der Erscheinung bekommt; ein liegender Frauenakt scheint erst in der Zeichnung des Giorgione, des Tizian und Cariani zum wahren Flächenbild geworden zu sein, trotzdem die Primitiven (Botticelli, Piero di Cosimo u. a.) das Thema ja schon ganz ähnlich angefaßt hatten. Ein und dasselbe Motiv, ein rein frontaler Kruzifixus, wirkt im 15. Jahrhundert noch wie ein fadenscheiniges Gewebe, während das 16. Jahrhundert ihm den Charakter einer geschlossenen und nachdrücklich wirkenden Flächenerscheinung zu geben weiß. Ein Prachtbeispiel dafür ist das große Golgatha Grünewalds auf dem Isenheimer Altar, wo in einer bisher unerhörten Weise der Gekreuzigte mit seiner Begleitung zum Eindruck einer einheitlichen belebten Fläche zusammengenommen ist.

Der Prozeß der Zersetzung dieser klassischen Fläche geht ganz parallel dem Prozeß der Entwertung der Linie. Wer einmal diese Geschichte schreibt, wird bei denselben Namen haltmachen müssen, die für die Entwicklung des malerischen Stils bedeutsam sind. Corregio steht auch hier als Vorläufer des Barock zwischen den Cinquecentisten. In Venedig ist es Tintoretto, der mächtig an der Zertrümmerung des Flächenideals gearbeitet hat, und bei Greco ist fast nichts mehr davon zu spüren. Reaktionäre der Linie wie

Poussin sind auch Reaktionäre der Fläche. Und doch, wer könnte in Poussin trotz allem „klassischen“ Wollen den Mann des 17. Jahrhunderts verkennen!

Wie in der Entwicklungsgeschichte des Malerischen gehen die plastisch-tiefenhaften Motive den bloß optischen voraus, wobei der Norden immer einen Vorsprung vor dem Süden für sich in Anspruch nehmen darf.

Es ist unverkennbar, daß die Nationen von Anfang an sich scheiden. Es gibt Eigentümlichkeiten nationaler Phantasie, die in allem Wechsel sich konstant erhalten. Italien hat den Instinkt für Fläche immer stärker besessen als der germanische Norden, dem das Aufwühlen der Tiefe im Blute steckt. So wenig zu leugnen ist, daß die italienische Flächenklassik eine Stilparallele diesseits der Alpen besitzt, so sehr macht sich andererseits der Unterschied bemerkbar: daß die reine Fläche hier bald als Beschränkung empfunden und nicht lange ertragen worden ist. Den Konsequenzen aber, die der nordische Barock aus dem Tiefenprinzip gezogen hat, hat der Süden nur von ferne folgen können.

Plastik

1. Allgemeines

Man kann die Geschichte der Plastik als eine Geschichte der Entwicklung der Figur demonstrieren. Eine anfängliche Befangenheit wird abgeworfen, die Glieder regen sich und greifen aus, der Körper als Ganzes kommt in Bewegung. Aber eine solche Geschichte der objektiven Themen deckt sich nicht ganz mit dem, was wir hier unter Stilentwicklung verstehen. Wir meinen: es gibt ein flächiges Sichbeschränken, das nicht eine Unterdrückung des Bewegungsreichtums bedeutet, sondern nur eine andere Anordnung der Formen, und andererseits gibt es ein bewußtes Auflösen der betonten Fläche im Sinn einer ausgesprochenen Tiefenbewegung, und diese Formenordnung wird zwar durch reiche Bewegungskomplexe begünstigt, kann sich aber auch mit ganz einfachen Motiven verbinden.

Linienstil und Flächenstil korrespondieren offenbar miteinander. Das 15. Jahrhundert, wie es im allgemeinen auf Linie hingearbeitet hat, ist auch im großen und ganzen ein Jahrhundert der Fläche gewesen, nur daß der Begriff nicht zur vollen Energie angespannt worden ist. Man hält sich an die Fläche, aber mehr unbewußt, und es kommen beständig Fälle vor, wo man aus der Fläche herausfällt, ohne daß das besonders bemerkt worden wäre. Charakteristisch das Beispiel von Verrocchios Gruppe des ungläubigen Thomas: die Gruppe steht in einer Nische, aber der Jünger bleibt mit einem Bein außerhalb.

Mit dem 16. Jahrhundert aber wird es dann Ernst mit der Flächenempfindung. Bewußt und konsequent werden die Formen in eine Schicht gesammelt. Der plastische Reichtum hat zugenommen, die Richtungsgegensätze sind stärkere, jetzt erst scheinen die Körper vollkommen frei geworden zu sein in den Gelenken, die Gesamterscheinung aber hat sich zum reinen Flächenbild beruhigt. Das ist der klassische Stil mit seinen bestimmten Silhouetten.

Allein diese klassische Flächigkeit ist nicht von langer Dauer gewesen. Bald schien es, als ob man die Dinge in Fesseln schlüge, wenn man sie der reinen Fläche unterwarf; man löst die Silhouetten auf und führt das Auge um die Ränder herum; man steigert das Quantum verkürzt erscheinender Form und gibt mit Überschneidungen, übergreifenden Motiven stark sprechende Verhältnisse des Vor- und Rückwärts, kurz, es wird absichtlich vermieden, den Eindruck der Fläche aufkommen zu lassen, auch wenn eine Fläche tatsächlich noch vorhanden ist. So arbeitet Bernini. Hauptbeispiele: das Grabmal Urbans VIII. in St. Peter und (noch verstärkt) ebenda das Grabmal Alexanders VII.* Verglichen damit erscheinen Michelangelos Mediciäergräber vollkommen scheibenhaft. Gerade im Fortgang der früheren Arbeit Berninis zur späteren kann man die eigentliche Gesinnung dieses Stils gut kennen lernen. Die Hauptfläche noch mehr zerklüftet. Die vorderen Figuren wesentlich von der schmalen Seite her gesehen. Rückwärtige Halbfiguren. Auch das alte Motiv des Betens mit emporgestellten Händen (beim Papst), das die profilmäßige Darstellung unweigerlich zu verlangen scheint, hier der verkürzten Ansicht unterstellt.

Wie sehr der alte Flächenstil erschüttert ist, muß aus diesen Beispielen um so deutlicher erhellen, als es sich im Grunde doch immer noch um den Typus des Wandgrabes handelt. Freilich ist die Flachnische zur Tiefform umgebildet, und die Hauptfigur kommt uns (auf bauchigem Sockel) entgegen, aber auch das, was in einer Ebene zusammensteht, ist so behandelt, daß es sich gegenseitig kaum annimmt: man sieht das Nebeneinander, und es gehen wohl Fäden herüber und hinüber, aber in dieses Gewebe ist der Reiz der tiefenwärts führenden Form eingeflochten, und es muß dem Meister des Barock durchaus erwünscht gewesen sein, in der Mitte eine Tür vorzufinden, die, weit entfernt, im Sinne des früheren Sarkophags eine horizontale Bindeform abzugeben, den Zwischenraum vertikal aufschlitzt, wodurch eine neue Tiefenform sich auftut: aus dem Schattendunkel stößt der Tod, das schwere Tuch emporhebend, hervor.

Man könnte meinen, der Barock habe die Wandkompositionen eher geflohen, da sie der Tendenz des Loskommens von der Fläche doch einen gewissen Widerstand leisten mußten. Allein es ist gerade umgekehrt. Er stellt die Figuren in Reihen, bringt sie in Nischen: er hat das größte Interesse, daß eine räumliche Orientierung da sei. Erst an der Ebene, im Widerspruch zur Ebene wird die Tiefe fühlbar. Die allseitig gedrehte Freigruppe ist für den Barock durchaus nicht typisch. Allerdings vermeidet er den Eindruck einer strengen Frontalität, als ob die Figur eine entschiedene Hauptrichtung hätte und in dieser Richtung gesehen werden wollte. Seine Tiefe ist immer mit dem Anblick unter verschiedenen Winkeln verbunden. Es schiene dem Barock eine Versündigung gegen das Leben, wenn die Plastik sich in einer bestimmten Fläche verfestigen wollte. Sie sieht nicht nur nach einer Seite, sondern besitzt einen größeren Streukreis.

Es ist an dieser Stelle notwendig, Adolf Hildebrand zu zitieren, der nicht im Namen eines besonderen Stils, sondern im Namen der Kunst die Fläche für die Plastik gefordert hat und dessen „Problem der Form“ zum Katechismus einer neuen großen Schule in Deutschland geworden ist. Erst wenn das Körperlich-Runde, sagt Hildebrandt, trotzdem es rund ist, in ein flächenmäßig faßbares Bild umgesetzt ist, ist es im künstlerischen Sinne sehbar geworden. Wo eine Figur nicht soweit gebracht ist, daß sie ihren Inhalt in einem Flächenbild gesammelt enthält, wo also der Beschauer, der ihrer habhaft werden will, um sie herumzugehen gezwungen ist und in einzelnen Bewegungsakten sich das Gesamtbild zusammen-



Bernini

suchen muß, da ist man mit der Kunst um keinen Schritt über die Natur hinausgekommen. Die Wohltat, die der Künstler mit seiner Arbeit dem Auge erweisen sollte, indem er das Zerstreute der natürlichen Erscheinung zum einheitlichen Bilde sammelt, ist ausgeblieben.

In dieser Theorie scheint für Bernini und die barocke Skulptur kein Platz zu sein. Allein man tut Hildebrand Unrecht, wenn man ihn (wie das geschehen ist) nur als Anwalt seiner eigenen Kunst betrachten will. Er opponiert gegen den Dilettantismus, der von dem Prinzip der Flächenforderung gar nichts weiß, Bernini aber — um den einen Namen als Vertreter der ganzen Gattung zu gebrauchen — ist durch die Fläche bereits durchgegangen und was er an Negation der Fläche gibt, hat also eine ganz andere Bedeutung, als was in einer Kunstübung vorkommt, die zwischen flächig und nichtflächig noch gar nicht unterscheiden kann.

Es ist zweifellos, daß der Barock stellenweise zu weit gegangen ist und unangenehm wirkt, eben weil keine gesammelten Bilder zustande kommen. Bei diesen ist die Kritik Hildebrands am Platze; aber man darf sie nicht ausdehnen wollen auf die Gesamtheit der nach-klassischen Produktion. Es gibt auch untadeligen Barock. Und zwar nicht, wenn er archaisiert, sondern wenn er ganz er selbst ist. Im Fortgang einer ganz allgemeinen Entwicklung des Sehens hat die Plastik einen Stil gefunden, der etwas anderes will als die Renaissance und für den die alten Termini der klassischen Ästhetik nicht mehr zureichen. Es gibt eine Kunst, die die Fläche kennt, aber im Eindruck nicht laut zu Worte kommen lassen will.

Man darf also, um den Barockstil zu charakterisieren, nicht eine beliebige Figur wie Berninis David mit der Schleuder einer Frontalfigur wie Michelangelos klassischem David (dem sog. Apoll, Bargello) gegenüberstellen. Allerdings bilden die zwei Arbeiten einen grellen Kontrast, bei dem aber auf den Barock ein schiefes Licht fällt. Berninis David ist eine Jugendarbeit und die Vielseitigkeit der Wendung ist erkauft mit dem Verlust aller befriedigenden Ansichten. Hier wird man wirklich „um die Figur herumgetrieben“, denn es fehlt einem immer etwas, was man aufzudecken sich gezwungen fühlt. Bernini hat das selbst empfunden und seine reifen Arbeiten sind viel gesammelter gehalten, mehr — nicht ganz — auf einen Blick gesammelt. Die Erscheinung ist beruhigter, behält aber etwas Oszillierendes.

Wenn die Primitiven unbewußt flächig gewesen sind und die klassische Generation bewußt-flächig, so kann man die Kunst des Barock bewußt-unflächig nennen. Sie lehnt die Verpflichtung auf die zwingende Frontalität

der Erscheinung ab, weil nur in dieser Freiheit der Schein lebendiger Bewegung ihr erreichbar schien. Plastik ist immer etwas Rundes, und kein Mensch wird glauben, man habe die klassischen Figuren nur von einer Seite angesehen, aber bei allen Betrachtungsweisen macht sich doch eben die Front als Norm geltend und man fühlt ihre Bedeutung, auch wenn man sie nicht gerade vor Augen hat. Nennt man den Barock unflächig, so will das nicht heißen, daß nun das Chaos eingebrochen sei und jedes Einstellen auf bestimmte Richtungen aufgehört habe, sondern nur das soll gesagt sein, daß man den blockmäßigen Flächenzusammenhang ebensowenig mehr wünscht, wie die Verfestigung der Figur in einer dominierenden Silhouette. Dabei kann die Forderung, daß die Ansichten sachlich erschöpfende Bilder liefern müßten, mit gewissen Modifikationen weiter geltend bleiben. Das Maß dessen, was man zur Formerklärung für unentbehrlich hält, ist nicht immer das gleiche.

2. Beispiele

Die Begriffe, die unseren Kapiteln als Überschriften vorgesetzt sind, greifen natürlich zusammen, es sind die verschiedenen Wurzeln eines Gewächses oder anders ausgedrückt: es ist überall ein und dieselbe Sache, nur von verschiedenen Punkten aus gesehen. So kommen wir bei der Analyse des Tiefenhaften auf Dinge, die schon als Komponenten des Malerischen genannt werden mußten. Die Ersetzung der einen beherrschenden Silhouette, die mit der Sachform zusammenfällt, durch malerische Ansichten, in denen Sache und Erscheinung auseinandertreten, ist schon bei der malerischen Plastik und Architektur nach ihrer grundsätzlichen Bedeutung erörtert worden. Das Wesentliche ist, daß solche Ansichten nicht nur gelegentlich sich ergeben *können*, sondern daß von Anfang an darauf gerechnet ist und daß sie zahlreich und wie von selber sich dem Betrachter darbieten. Diese Wandlung ist durchaus gebunden an die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften.

In der Geschichte des Reiterdenkmals läßt sich das gut anschaulich machen.

Der Gattamelata des Donatello und der Colleoni des Verrocchio sind beide so aufgestellt, daß die reine Breitenansicht betont ist. Dort steht das Pferd im rechten Winkel zur Kirche, in der Flucht der Frontwand, hier läuft es mit der Längsachse parallel, seitlich abgerückt: in beiden Fällen arbeitet die Aufstellung einer flächenmäßigen Auffassung vor und das Werk bestätigt die Richtigkeit einer solchen Auffassung, indem so ein restlos klares und in sich geschlossenes Bild zustande kommt. Man hat den Colleoni nicht

gesehen, wenn man nicht die reine Seitenansicht kennt. Und zwar ist es die Ansicht von der Kirche her, seine rechte Seite, auf die das Bild abgestellt ist, denn nur so wird alles deutlich: der Feldherrnstab und die Zügelhand, und der Kopf geht trotz der Linksdrehung nicht verloren[1]). Bei der Höhe des Sockels stellen sich natürlich perspektivische Verschiebungen rasch ein, aber die Hauptansicht schlägt doch siegreich durch. Und darauf allein kommt es an. Niemand wird so töricht sein, zu meinen, die alten Bildhauer hätten wirklich nur auf e i n e Ansicht hingearbeitet, dann wäre es ja überflüssig gewesen, ein vollkörperliches Werk zu machen; man soll das Runde genießen, indem man es rings umgeht, aber es gibt einen Ruhepunkt für den Betrachter, und das ist hier die Ansicht der größten Breite.

Im wesentlichen hat sich darin auch bei den Großherzögen des Giovan Bologna in Florenz noch nichts geändert, obwohl sie mit strengerem tektonischem Gefühl jeweilen in die Mittelachse des Platzes gestellt sind und so vom Raum gleichmäßiger umspült werden. Die Figur erschließt sich in ruhigen Breitansichten, wobei die Gefahr der perspektivischen Verzerrung durch Erniedrigung des Sockels vermindert ist. Neu aber ist, wie durch die Orientierung der Denkmäler neben der Breitansicht auch die verkürzte Ansicht legitimiert ist. Der Künstler nimmt jetzt deutlich Bezug auf einen Beschauer, der den Reitern entgegenkommt.

So hatte es schon Michelangelo gehalten bei der Aufstellung des Marc Aurel auf dem Kapitol: in der Mitte des Platzes stehend, auf niedrigem Sockel, läßt sich die Figur zwar bequem von den Seiten fassen, wer aber auf der breiten Prachttreppe den kapitolinischen Hügel ersteigt, dem ist das Pferd mit der Stirnseite zugewendet. Und die Ansicht wirkt nicht zufällig, die spätantike Figur ist darauf eingerichtet. Soll man das nun schon barock nennen? Offenbar liegt hier der Anfang. Die ausgesprochene Tiefenwirkung des Platzes würde unter allen Umständen dahin drängen, die breite Ansicht des Reiters zugunsten der kurzen oder halbkurzen zu entwerten.

Den rein barocken Typus zeigt der Große Kurfürst Schlüters auf der Langen Brücke in Berlin. Er steht zwar rechtwinklig zur Gehbahn, aber hier ist es überhaupt nicht mehr möglich, dem Pferde von der Flanke her beizukommen. Die Erscheinung bleibt für jeden Standpunkt eine verkürzte und gerade darin liegt ihre Schönheit, daß sich für den Betrachter beim Gehen über die Brücke eine Fülle von Ansichten abwickeln, die alle gleichmäßig

[1]) Leider sind die käuflichen Photographien alle falsch aufgenommen, mit unzulässigen Verdeckungen und mit abscheulicher Entstellung des Rhythmus in den Pferdebeinen.

bedeutungsvoll sind. Die Art der Verkürzung kompliziert sich durch die kleine Distanz. Man wollte es nicht anders: das verkürzte Bild ist reizvoller als das unverkürzte. In welcher Weise der Formenaufbau des Denkmals auf diese Erscheinungsweise eingestellt ist, braucht hier nicht im einzelnen erörtert zu werden, genug, was den Primitiven als ein notwendiges Übel erschien und was die Klassiker möglichst vermieden, die optische Formenverschiebung ist hier mit Bewußtsein als Kunstmittel aufgenommen worden.

Als ähnlichen Fall kann man die Gruppe der antiken Rossebändiger auf dem Quirinal nennen, die, mit einem Obelisken zusammengeordnet und (später) durch eine Schale zum Brunnen ergänzt, eines der charakteristischsten Bilder des barocken Rom darstellen. Die zwei Kolossalfiguren der ausschreitenden Jünglinge, über deren Verhältnis zu ihren Pferden wir uns hier nicht auszusprechen brauchen, gehen schräg nach vorn, von dem zentralen Obelisken aus, das heißt sie bilden unter sich einen stumpfen Winkel. Dieser Winkel öffnet sich gegen den Hauptzugang des Platzes, und nun ist das stilgeschichtliche Wichtige, daß die Hauptformen in der Hauptansicht verkürzt erscheinen, was um so überraschender wirkt, als sie von Haus aus sehr bestimmte Frontflächen besitzen. Es ist alles getan, daß diese Frontalität nicht durchschlägt und das Bild nicht festgelegt wird.

Wie aber? Ist nicht schon der klassischen Kunst die Zentralkomposition mit diagonal zur Mitte stehenden Figuren durchaus geläufig? — Der große



Bernini

Unterschied ist der, daß die quirinalischen Rossebändiger eben nicht zu einer Zentralkomposition gehören, wo jede Figur einen eignen Standpunkt vom Beschauer verlangt, sondern daß sie als ein Bild zusammengesehen werden wollen.

Wie in der Architektur der reine, allseitig-sichtbare Zentralbau kein barockes Motiv ist, so sind es auch die rein zentrischen Gruppierungen in der Plastik nicht. Der Barock hat ein Interesse an ausgesprochener Orientierung, gerade weil er die Orientierung mit Gegenwirkungen teilweise wieder aufhebt. Um den Reiz der überwundenen Fläche zu gewinnen, muß doch erst eine Fläche da sein. Der Brunnen Berninis mit den vier Weltströmen sieht nicht gleichmäßig nach allen Himmelsrichtungen, sondern hat eine vordere und eine hintere Front, je zwei der Figuren sind unter sich zusammengenommen, so freilich, daß sie auch wieder um die Ecke herumgreifen. Flächiges und Nichtflächiges spielen zusammen.

In gleicher Weise hat Schlüter die Gefangenen am Sockel des Großen Kurfürsten behandelt. Es s c h e i n t, als ob sie gleichmäßig diagonal vom Sockelblock losgingen, in Wirklichkeit sind die vorderen und die hinteren unter sich verbunden, sogar im wörtlichen Sinne, mit Ketten nämlich. Das andere Schema ist das Renaissanceschema. So stehen die Figuren am Tugendbrunnen in Nürnberg oder am Herkulesbrunnen in Augsburg. Als italienisches Beispiel kann der bekannte „Schildkröten"-Brunnen des Landini in Rom gelten: die vier Knaben, die in den vier Achsen nach den (später zugefügten) Tieren der oberen Schale emporgreifen.

Die Orientierung kann mit ganz leisen Mitteln angegeben werden. Wenn bei zentrischer Anlage eines Brunnens ein Obelisk in der Mitte nur um ein weniges breit geschlagen ist, so ist sie schon da. Und ebenso kann bei einer Figurengruppe oder sogar bei einer einzelnen Figur die Behandlung beliebig den Effekt nach dieser oder jener Seite schieben.

Das Umgekehrte tritt ein bei Flach- oder Wandkompositionen. Während der Barock die Zentralkomposition der Renaissance mit Fläche durchsetzt, um seine Tiefe wirksam zu machen, muß er natürlich innerhalb eines gegebenen Flächenmotivs für Tiefenwirkungen derart sorgen, daß der Eindruck der Fläche nicht aufkommen kann. Das ist schon bei der einzelnen Figur der Fall. Die liegende Beata Albertona des Bernini* hält sich vollständig in einer Ebene parallel zur Wand, allein sie ist so zerklüftet in der Form, daß die Fläche unscheinbar geworden ist. Wie der Flächencharakter eines Wandgrabes aufgehoben wird, ist ebenfalls mit Berninischen Arbeiten



Rom, Fontana Trevi

oben bereits belegt worden. Ein Prachtbeispiel größten Stils ist der barocke Wandbrunnen, wie wir ihn in Fontana Trevi * haben. Gegeben ist eine haushohe Wand und davor ein tiefliegendes Bassin. Daß das Bassin bauchig ausladt, ist ein erstes Motiv, das von renaissancemäßiger Flächenschichtung abführt, das wesentliche aber liegt in jener Welt von Formen, die mit dem Wasser, von der Mitte der Wand her, nach allen Seiten vordrängen. Der Neptun in der Zentralnische hat sich von der Fläche schon völlig abgelöst und gehört mit zu dem strahlenförmig auseinandergehenden Formenschwall des Beckens. Die Hauptfiguren — die Seepferde — erscheinen verkürzt, und zwar unter verschiedenem Winkel. Man soll nicht auf den Gedanken kommen, daß irgendwo eine Hauptansicht liege. Jede Ansicht ist ein Ganzes und reizt doch zu einem beständigen Wechseln des Standpunktes. Die Schönheit der Komposition liegt in ihrer Unerschöpflichkeit.

Wenn man aber nach den Anfängen dieser Flächenzersetzung sich umsieht, so möchte der Hinweis auf den späten Michelangelo nicht unangebracht sein. Am Juliusgrab hat er den Moses so weit aus der Fläche vor-

springen lassen, daß man diese Figur nicht mehr als „Relief"-Figur, sondern als mehrseitig sichtbare Freifigur, die nicht in einer Ebene aufgeht, auffassen m u ß.

Damit kommen wir auf das allgemeine Verhältnis von Figur und Nische. Die Primitiven behandeln es als ein schwankendes; bald ist die Figur in der Nische geborgen, bald tritt sie aus der Nische vor. Für die Klassiker ist es die Norm, alle Plastik in die Tiefe der Mauer zurückzulegen. Die Figur ist dann nichts als eben ein Stück lebendig gewordener Wand. Das ändert sich, wie gesagt, schon zuzeiten des Michelangelo und bei Bernini ist es bald selbstverständlich, daß die füllende Plastik aus der Nische vorquillt. So ist es z. B. gehalten bei den Einzelfiguren der Magdalena und des Hieronymus im Dom zu Siena und das Grab Alexanders VII.*, weit entfernt auf den Raum sich zu beschränken, der in die Wand eingetieft ist, bricht bis auf die Fluchtlinie der vorgestellten rahmenden Halbsäulen vor, die teilweise noch überschnitten werden. Natürlich sprechen dabei Gelüste nach dem Atektonischen mit, aber das Verlangen, von der Fläche loszukommen, ist doch nicht zu verkennen. So hat man gerade dieses Alexandergrab nicht ganz unrichtig als ein in eine Nische hineingeschobenes Freigrab bezeichnen können.

Es gibt aber noch eine andere Art, die Ebene zu überwinden, und das ist die Ausgestaltung der Nische zu einem realen Tiefraum, wie es bei der hl. Therese, des Bernini* geschehen ist. Hier ist der Grundriß ein ovaler und öffnet sich — wie eine aufgesprungene Feige — nach vorn, nicht in ganzer Breite, sondern so, daß seitliche Überschneidungen sich ergeben. Die Nische bildet ein Gehäuse, in dem die Figuren sich scheinbar frei regen können, und so beschränkt die Möglichkeiten sind, der Beschauer wird doch zum Anblick von verschiedenen Punkten her aufgefordert. Ebenso sind z. B. die Apostelnischen im Lateran behandelt. Für die Komposition der Hochaltäre war das Prinzip von unermeßlicher Bedeutung.

Von hier aus war es dann nur ein Schritt, und zwar ein kleiner, die plastischen Figuren hinter einer selbständigen Rahmenarchitektur als etwas Zurückgeschobenes, Fernes erscheinen zu lassen, mit eignem Licht, wie das schon bei der hl. Therese* der Fall ist. Der leere Raum ist dann mit als Faktor in die Komposition aufgenommen. Eine Wirkung von dieser Art hatte Bernini bei seinem Konstantin (unterhalb der Scala regia im Vatikan) im Sinne: man sollte ihn von der Vorhalle von St. Peter her sehen, durch den Schlußbogen hindurch. Dieser Bogen ist aber jetzt zugemauert, und so können wir nur auf der anderen Seite, bei einer geringwertigen Reiterfigur

Karls des Großen, uns von Berninis Absicht eine Vorstellung machen[1]). Auch hier hat der Altarbau zugegriffen, und gerade der nordische Barock enthält schöne Beispiele. Vergleiche den Hochaltar von Weltenburg.

Mit dem Klassizismus aber hat die Herrlichkeit rasch ein Ende. Der Klassizismus bringt die Linie und mit ihr die Fläche. Alle Erscheinung ist wieder vollkommen festgelegt. Überschneidungen und Tiefeneffekte gelten als eitles Trugwerk der Sinne, unvereinbar mit dem Ernste der „wahren" Kunst.

Architektur

Die Übertragung der Begriffe flächenhaft und tiefenhaft scheint bei der Architektur auf Schwierigkeiten zu stoßen. Architektur ist immer auf Tiefe angewiesen, und flächenhafte Architektur klingt wie hölzernes Eisen. Andrerseits: selbst wenn man zugibt, daß ein Bauwerk als Körper denselben Bedingungen unterstehen werde wie eine plastische Figur, wird man sich doch sagen müssen, daß ein tektonisches Gebilde, das der Plastik selbst erst Rahmen und Rückwand zu geben gewohnt ist, sich nie, auch nur vergleichsweise, so der Frontalität entfremden könne, wie die barocke Plastik es tut. Und doch liegen die Beispiele nicht fern, die unsere Begriffe rechtfertigen. Was ist es anders als ein Heraustreten aus der Fläche, wenn die Pfosten eines Villenportals nicht mehr frontal ausgerichtet sind, sondern sich einander zuwenden? Mit welchen Worten sonst soll man den Prozeß bezeichnen, den der Altar durchmacht, wo ein rein frontales Gebilde mehr und mehr mit Tiefe sich durchsetzt, so daß in den reichen Barockkirchen schließlich Gehäuse dastehen, die ihren wesentlichen Reiz aus dem Hintereinander der Formen ziehen? Und wenn man eine Treppen- und Terrassenanlage des Barock analysiert, etwa die Spanische Treppe in Rom, so ist, um von allem andern zu schweigen, durch die vielseitige Orientierung der Stufen allein schon das Räumlich-Tiefe in einer Weise wirksam geworden, daß die klassisch-strengen Anlagen mit geraden Läufen daneben flach erscheinen. Das Treppen- und Rampensystem, das Bramante für den Vatikanischen Hof projektiert hatte, wäre das cinquecentistische Gegenbeispiel. An seiner Stelle mag man in Rom die klassizistisch-geradwandige Anlage der Pincioterrassen mit der Spanischen Treppe vergleichen. Beides ist Raumgestaltung, aber dort spricht die Fläche, hier die Tiefe.

Mit andern Worten, das objektive Vorhandensein von Kuben und Räu-

---

[1]) Das ähnliche Projekt mit einem Standbild Philipps IV. in der Vorhalle von S. Maria maggiore ist ebenfalls nicht realisiert worden. Vgl. Fraschetti, Bernini, p. 412.

men enthält noch kein stilistisches Indizium. Die klassische Kunst der Italiener verfügt über ein vollkommen ausgebildetes Gefühl für das Volumen, aber sie formt das Volumen in einem andern Geist, als der Barock es tut. Sie sucht das Flächig-Geschichtete und alle Tiefe ist hier eine Folge solcher Schichten, während der Barock von vornherein den Eindruck des Flächigen vermeidet und die eigentliche Essenz der Wirkung, das Salz der Erscheinung, in der Intensität der Tiefenperspektive sucht.

Man darf sich nicht beirren lassen, wenn man im „Flächenstil" auch dem Rundbau begegnet. Er scheint zwar im besonderen Maß die Aufforderung zu enthalten, ihn zu umschreiten, aber es ergibt sich dabei doch kein Tiefeneffekt, weil er von allen Seiten her das gleiche Bild liefert, und mag auch die Eingangsseite mit aller Deutlichkeit bezeichnet sein, so markiert sich doch kein Verhältnis zwischen vorderen und rückwärtigen Teilen. Eben hier setzt der Barock ein. Wo immer er die Zentralform aufnimmt, da ersetzt er das Allseitig-Gleiche durch eine Ungleichheit, die Richtung gibt und ein Vorn und Hinten herstellt. Der Pavillon im Münchner Hofgarten ist keine reine Zentralkomposition mehr. Sogar der abgeplattete Zylinder ist nicht selten. Für den großen Kirchenbau aber gilt die Regel, dem Kuppelrund eine Front mit Ecktürmen vorzulegen, der gegenüber die Kuppel als das Zurückliegende erscheint und an der für den Beschauer, bei jeder Verschiebung des Standpunktes, das räumliche Verhältnis abgelesen werden kann. Es war durchaus konsequent gedacht, wenn Bernini die Kuppel des Pantheons nach der Front zu mit solchen Türmchen, den berüchtigten, im 19. Jahrhundert wieder abgetragenen „Eselsohren", begleitete.

Des weiteren soll „flächenhaft" nicht bedeuten, daß der Bau als Körper keine Vorsprünge haben solle. Die Cancelleria* oder die Villa Farnesina sind vollkommene Beispiele des klassischen Flächenstils, dort sind es leise Eckrisalite, hier springt der Bau — und zwar auf beiden Fronten — um zwei Achsen vor, jedesmal aber bekommt man den Eindruck flächiger Schichten. Und dieser Eindruck würde sich nicht ändern, wenn es Halbkreise im Grundriß wären, statt Rechtecke. Inwiefern hat der Barock dieses Verhältnis umgewandelt? Insofern, als er die zurückliegenden Teile als etwas generell anderes den vorgelagerten entgegensetzt. Bei der Villa Farnesina ist es dieselbe Folge von Pilasterfeldern mit Fenstern, sowohl im Mitteltrakt, wie an den Flügeln, beim Palazzo Barberini oder bei dem Kasino der Villa Borghese* sind es ganz anders geartete Flächen, und der Beschauer wird not-



Rom, Villa Borghese

wendig dazu kommen, das Vordere und das Rückwärtige zusammenzubeziehen und in der Entwickelung nach der Tiefe zu die besondere Pointe der architektonischen Erscheinung zu suchen. Dies Motiv hat namentlich im Norden eine große Bedeutung erreicht. Die Schloßanlagen in Hufeisenform, das heißt mit offenem Ehrenhof, sind alle in dem Sinne konzipiert, daß das Verhältnis zwischen den vorgestreckten Flügeln und der Hauptfront aufgefaßt sein will. Dieses Verhältnis beruht auf einer Raumdifferenz, die für sich allein noch nicht im barocken Sinne tiefenhaft wirken würde und als Disposition zu jeder Zeit denkbar ist, die aber durch die besondere Formbehandlung die Kraft der Spannung nach der Tiefe zu erhält.

Für kirchliche Innenräume hat natürlich nicht erst der Barock den Reiz der Tiefenperspektive entdeckt. So gewiß der Zentralbau mit Recht als Idealform der Hochrenaissance in Anspruch genommen werden kann, hat es daneben doch immer Langschiffe gegeben, und der Bewegungszug gegen den Hochaltar hin ist so sehr das Wesentliche bei diesen Bauten, daß man unmöglich behaupten dürfte, er sei nicht empfunden worden. Allein wenn ein Barockmaler eine solche Kirche in der Längsperspektive aufnimmt, so ist diese Tiefenbewegung an sich für ihn noch kein befriedigendes Motiv, er schafft mit der Beleuchtung sprechendere Verhältnisse des Vor- und

Rückwärts, die Strecke bekommt Zäsuren, kurzum, der räumliche Tatbestand wird künstlich im Sinne eines intensiveren Tiefeneffekts geschärft. Und genau das ist es, was in der neuen Architektur nun wirklich geschieht. Es ist eben doch kein Zufall, daß der Typus der italienischen Barockkirche mit der ganz neuen Wirkung des rückwärtigen großen Kuppellichts nicht früher schon da ist. Es ist kein Zufall, daß die Architektur nicht früher schon die Motive der vortretenden Kulisse, das heißt der Überschneidung, benützt hat, daß erst jetzt auf der Tiefenachse die Interpunktionen vorgenommen wurden, die das Schiff nicht in einzelne Raumschichten zerlegen, sondern die Einwärtsbewegung zu einer einheitlichen und zwingenden machen sollen. Nichts ist weniger barock als eine Folge in sich geschlossener Raumkompartimente in der Art von S. Giustina in Padua, andrerseits wäre aber auch die gleichmäßige Jochfolge einer gotischen Kirche diesem Stil unsympathisch gewesen. Wie er sich gegebenenfalls zu helfen wußte, kann man etwa aus der Geschichte der Münchener Frauenkirche erfahren, wo durch Einziehung eines Querbaues im Mittelschiff, dem Bennobogen, der Reiz der Tiefe im barocken Sinne erst herausgeholt wurde.

Es ist derselbe Gedanke, wenn einheitliche Treppenläufe nun durch Podeste unterbrochen werden. Es dient der Bereicherung, sagt man; gewiß, aber es wird eben durch diese Interpunktion auch der Tiefenerscheinung der Treppe genützt, d. h. die Tiefe wird interessant durch Cäsuren. Vergleiche die Scala regia des Bernini* im Vatikan mit dem charakteristischen Lichteinfall. Was dann derselbe Bernini in der Nische der hl. Therese* gemacht hat, daß die rahmenden Pfeiler über den Nischenraum vorspringen, das heißt, daß die Nische immer als eine überschnittene erscheint, wird auch in der großen Architektur wiederholt. Man kommt



Rom, Scala regia des Bernini im Vatikan

zu Kapellen- und Chorformen, wo bei verengtem Eingang ein Anblick ohne Rahmenüberschneidung nie möglich ist. Und in folgerichtiger Fortführung des Prinzipes wird auch dann der Hauptraum zunächst im Rahmen eines Vorraumes sichtbar gemacht.

Aus dem gleichen Gefühl heraus ist vom Barock das Verhältnis von Bauwerk und Platz reguliert worden.

Wo immer es möglich war, hat die Barockarchitektur für einen Vorplatz gesorgt. Das vollkommenste Muster ist der Vorplatz Berninis vor dem römischen St. Peter. Und wenn dieses Riesenunternehmen auch einzig dasteht in der Welt, so kann man den gleichen Antrieb doch in einer Menge von kleineren Ausführungen wiederfinden. Entscheidend ist, daß Bau und Platz in eine notwendige Beziehung kommen, daß einer ohne den anderen gar nicht aufgefaßt werden kann. Und da der Platz als V o r platz behandelt ist, so ist diese Beziehung natürlich eine Tiefenbeziehung.

Durch den Kolonnadenplatz Berninis erscheint die Peterskirche von vornherein als etwas im Raum Zurückgeschobenes, die Kolonnaden sind eine rahmende Kulisse, sie markieren einen Vordergrund, und der so gefaßte Raum wird auch noch empfunden, wenn man ihn schon im Rücken hat und der Fassade allein gegenübersteht.

Ein Renaissanceplatz wie die schöne Piazza della Sa. Annunziata in Florenz läßt den gleichen Eindruck nicht aufkommen. Obwohl er deutlich als eine Einheit gedacht ist und, mehr tief als breit, auf die Kirche zu steht, bleibt es bei einem räumlich unentschiedenen Verhältnis.

Tiefenkunst geht nie im reinen Frontalanblick auf. Sie reizt zur Seitenansicht, im Innen- und im Außenbau.

Natürlich hat man dem Auge nie verwehren können, auch eine klassische Architektur mehr oder weniger übereck anzusehen, allein sie verlangt nicht darnach. Wenn ein Reizzuwachs dabei eintritt, so ist es kein innerlich vorbereiteter, und die gerade Stirnansicht wird immer als die in der Natur der Sache liegende fühlbar bleiben. Ein Barockbau dagegen, auch wenn kein Zweifel sein kann, wohin sein Gesicht steht, spielt immer mit einem Bewegungsantrieb. Er rechnet von Anfang an mit einer Folge wechselnder Bilder, und das kommt daher, daß die Schönheit nicht mehr in rein planimetrischen Werten liegt und daß die Tiefenmotive erst im Wechsel der Standpunkte ganz wirksam werden.

Eine Komposition wie die Karl-Borromäus-Kirche in Wien, mit den zwei Freisäulen vor der Front, sieht am wenigsten gut aus im geometrischen



Canaletto

Aufriß. Zweifellos ist es dabei auf die Überschneidungen der Kuppel durch die Säulen abgesehen, und diese ergeben sich erst für den halbseitlichen Anblick und die Konfiguration wird bei jedem Schritt eine neue.

Das ist auch der Sinn jener Ecktürme, die, niedrig gehalten, bei Zentralkirchen die Kuppel zu flankieren pflegen. Es sei an S. Agnese* in Rom erinnert, wo — bei begrenztem Platz — für den die Piazza Navona durchwandelnden Betrachter eine Fülle reizender Bilder sich ergeben. Das cinquecentistische Turmpaar von S. Biagio in Montepulciano ist dagegen offenbar noch nicht in dieser (malerisch-bildhaften) Intention konzipiert worden.

Die Aufstellung des Obelisken auf dem Platz vor S. Peter in Rom ist ebenfalls eine barocke Disposition. Er bezeichnet zwar zunächst das Platzzentrum, nimmt aber doch auch Bezug auf die Achse der Kirche. Nun kann man sich denken, daß die Nadel überhaupt unsichtbar bleibt, wenn sie mit der Mitte der Kirchenfront zusammenfällt; das beweist, daß dieser Anblick nicht mehr als Norm angesehen worden ist. Schlagender aber ist folgende Überlegung: Nach Berninis Plan sollte die jetzt offene Eingangspartie des Kolonnadenplatzes ebenfalls noch geschlossen werden, wenigstens teilweise, mit einem Mittelstück, das zu beiden Seiten breite Zugänge offen ließ. Diese Zugänge sind aber natürlich schräg zur Kirchenfront orientiert, das heißt, man mußte mit einer Seitenansicht anfangen. Vergleiche die Zufahrten zu Schlössern wie Nymphenburg: sie halten sich seitlich, in der Hauptachse liegt ein Wasserlauf. Auch hier gibt die Architekturmalerei die Parallelbeispiele.

Der Barock will nicht, daß der Baukörper in bestimmten Ansichten sich

verfestige. Durch Abstumpfung der Ecken gewinnt er Schrägflächen, die das Auge weiterführen. Ob man sich der Vorder- oder Seitenfront gegenüberstelle, immer gibt es im Bild verkürzte Teile. Sehr allgemein wird das Prinzip im Mobiliar durchgeführt: Der rechteckige Schrank mit geschlossener Fassade bekommt abgeschrägte Ecken, die in die Fassade hineinspielen, die Truhe mit der in sich begrenzten Dekoration der Vorder- und Seitenfelder, wird in der modernen Gestalt der Kommode zu einem Körper, der alsbald die Ecken zu eigenen, diagonal gerichteten Flächen ausbildet, und wenn der Wand- oder Spiegeltisch es als selbstverständlich erscheinen läßt, daß er geradeaus blickt, und n u r geradeaus, so erlebt man es jetzt überall, daß er der Frontorientierung die diagonale beimischt, die Beine wenden sich halbseitlich. Wo der Form die menschliche Figur untergelegt ist, könnte man wörtlich sagen: Der Tisch blicke nicht mehr frontal, sondern diagonal, das Wesentliche dabei ist aber nicht die Diagonalität an sich, sondern ihre Vermischung mit der Frontalität: Daß man dem Körper von keiner Seite ganz beikommen kann oder — um den Ausdruck zu wiederholen — daß der Körper sich nicht in bestimmten Ansichten verfestige.

Die Abschrägung der Ecken und ihre Besetzung mit Figur sagt an sich noch nichts aus für den Barock. Wenn aber die Schrägfläche mit der Frontfläche zu e i n e m Motiv zusammengezogen ist, dann stehen wir auf barockem Boden.

Was von den Möbeln gilt, gilt auch, aber nicht im gleichen Umfang, von der großen Architektur. Man darf nicht vergessen, daß ein Möbel immer noch die richtunggebende Zimmerwand im Rücken hat, das Bauwerk muß selber Richtung schaffen.

Es ist ein Schwebend-Halten der räumlichen Erscheinung, wenn bei der Spanischen Treppe die Stufen von Anfang an, mit leiser Brechung, auch seitlich blicken und nachher die Richtung wiederholt ändern, aber das ist doch nur möglich dadurch, daß die Treppe ihre feste Orientierung durch die Umgebung bekommt.

An Kirchentürmen kommt es oft vor, daß die Ecken abgeschrägt sind, aber der Turm ist nur ein Teil des Ganzen, und die Abschrägung des Gesamtbaukörpers, etwa an Palästen, ist auch dann nicht häufig, wenn die Fluchtlinie absolut festgelegt ist.

Daß die Träger einer Fensterverdachung oder die Säulen, die das Hausportal flankieren, aus der natürlichen Frontstellung heraustreten, sich ein-

ander zu- oder voneinander abwenden, ja daß eine ganze Wand sich bricht und Säulen und Gebälk unter verschiedenen Winkeln erscheinen, gehört ebenfalls zu den Fällen, die durchaus typisch, aus dem Grundprinzip sich ergeben mußten, aber doch, auch innerhalb des Barock, das Ausnahmsweise und Auffällige bezeichnen.

Auch die Flächendekoration wird vom Barock ins Tiefenhafte umgebildet. Die klassische Kunst besitzt das Gefühl für die Schönheit der Fläche und genießt eine Dekoration, die in allen Teilen flächenhaft bleibt, sei es als flächenfüllende Ornamentik, sei es als bloße Feldereinteilung.

Die Sixtinische Decke des Michelangelo, bei all ihrer plastischen Wucht, ist doch eine rein planimetrische Dekoration, die Decke der Galerie Farnese dagegen, von den Carracci, geht nicht mehr auf in reinen Flächenwerten, die Fläche an sich bedeutet wenig, sie wird erst interessant durch übereinandergeschobene Formen. Das Motiv der Deckung und Überschneidung tritt ein und damit der Reiz des Tiefenhaften.

Daß eine Gewölbemalerei ein Loch in die Decke schlägt, kommt schon früher vor, es ist dann aber eben ein Loch in der sonst zusammenhängenden Form der Decke; die barocke Gewölbemalerei charakterisiert sich als barock dadurch, daß sie den Reiz des Hintereinander in den der Illusion erschlossenen Tiefenräumen ausbeutet. Correggio hat diese Schönheit zuerst geahnt — mitten in der Hochrenaissance —, immerhin sind erst im Barock die eigentlichen Konsequenzen der neuen Anschauung gezogen worden.

Eine Wand gliedert sich für das klassische Gefühl in Felder, die, verschieden nach Höhe und Breite, eine Harmonie darstellen, auf der Basis eines rein flächigen Nebeneinander. Kommt eine räumliche Differenz hinein, so verschiebt sich das Interesse sofort, dieselben Felder würden dann nicht mehr dasselbe bedeuten. Die Flächenproportionen werden nicht gleichgültig, aber neben der Bewegung der Vor- und Rücksprünge können sie sich nicht mehr als das Primäre in der Wirkung behaupten.

Für den Barock gibt es keinen Reiz der Wanddekoration ohne Tiefe. Was früher im Kapitel der malerischen Bewegung erörtert wurde, läßt sich auch unter diesen Gesichtspunkt bringen. Keine malerische Fleckenwirkung kann das Element der Tiefe ganz entbehren. Wer immer es gewesen ist, der im 18. Jahrhundert den alten Grottenhof in München umzubauen hatte, ob Cuvilliés oder ein anderer: es schien dem Architekten unumgänglich, ein mittleres Risalit herauszuziehen, um der Fläche das Tote zu nehmen.

Die klassische Architektur hat die Risalite auch gekannt und gelegentlich verwertet, aber in ganz anderm Sinne und mit ganz anderer Wirkung. Die Eckrisalite der Cancelleria sind Vorlagen, die man sich auch losgelöst von der Hauptfläche denken könnte, bei der Fassade des Münchner Hofes wüßte man nicht, wie man den Schnitt machen sollte. Das Risalit wurzelt in der Fläche, von der es nicht getrennt werden kann, ohne mit tödlicher Verletzung in den Körper einzugreifen. So ist das vorspringende Mittelstück am Palazzo Barberini zu verstehen und noch typischer, weil unauffälliger, die berühmte Pilasterfront des Palazzo Odescalchi* in Rom, die um ein weniges vor den ungegliederten Flügeln vortritt. Das faktische Tiefenmaß kommt hier gar nicht in Betracht. Die Behandlung von Mittelstück und Flügeln ist derart, daß der Eindruck der durchgehenden Fläche ganz untergeordnet bleibt dem dominierenden Tiefenmotiv. So hat auch der bescheidene Privatbau jederzeit mit minimalen Vorsprüngen der Wand das Bloß-Flächige zu nehmen gewußt, bis dann um 1800 eine neue Generation kommt, die sich wieder rückhaltlos zur Fläche bekennt und alle Reize, die die einfachen tektonischen Verhältnisse mit einem Schein von Bewegung umspielen, ablehnt, wie das schon im Kapitel des Malerischen dargetan werden mußte.

Nun kommt auch jene Ornamentik des Empire, die mit ihrer absoluten Flächenhaftigkeit die Rokokodekoration mit ihrem Tiefenreiz ablöst. Daß es und inwieweit es antike Formen gewesen sind, deren sich der neue Stil bediente, ist gleichgültig neben der Grundtatsache, daß sie eine neue Proklamation der Flächenschönheit bedeuteten, derselben Flächenschönheit, die schon einmal in der Renaissance dagewesen war und dann dem zunehmenden Verlangen nach Tiefenwirkungen hatte weichen müssen.

Eine Pilasterfüllung des Cinquecento mag in der Stärke des Reliefs und im Reichtum der Schattenwirkung noch so weit über die dünnere und durchsichtigere Zeichnung des Quattrocento hinausgehen: ein genereller Stilgegensatz ist das noch nicht. Dieser kommt erst in dem Moment, wo der Eindruck der Fläche untergraben wird. Man wird auch dann noch nicht gleich vom Verderb der Kunst reden dürfen. Zugegeben, daß die Qualität der dekorativen Empfindung früher durchschnittlich höher stand: prinzipiell ist auch der andere Standpunkt möglich. Und wer am pathetischen Barocco keine Freude haben kann, für den bietet die Grazie des nordischen Rokoko ja Entschädigung genug.

Ein besonders instruktives Feld der Beobachtung liegt im Schmiedewerk

der Garten- und Kirchengitter, Grabkreuze, Wirtshausschilder vor, wo man die planen Muster für unüberwindbar zu halten versucht ist und wo doch durch Mittel aller Art eine Schönheit verwirklicht ist, die jenseits des Reinflächigen liegt. Je Brillanteres hier geleistet wurde, um so schlagender ist dann der Gegensatz, wenn der neue Klassizismus auch hier die Ebene und damit die Linie mit einer Entschiedenheit wieder zur Herrschaft bringt, als ob eine andere Möglichkeit gar nicht denkbar wäre.



Rubens

III. Geschlossene Form und offene Form

(Tektonisch und atektonisch)

Malerei

I. Allgemeines

Jedes Kunstwerk ist ein Geformtes, ein Organismus. Sein wesentlichstes Merkmal ist der Charakter der Notwendigkeit, daß nichts geändert oder verschoben werden könnte, sondern alles so sein muß, wie es ist.

Allein wenn in diesem qualitativen Sinne von einer Landschaft des Ruysdael ebensogut wie von einer Komposition Raffaels gesagt werden kann, sie sei etwas absolut Geschlossenes, so bleibt doch der Unterschied, daß dieser Charakter der Notwendigkeit da und dort auf verschiedener Grundlage gewonnen worden ist: im italienischen Cinquecento ist ein tektonischer Stil seiner höchsten Vollendung entgegengetrieben worden, im holländischen 17. Jahrhundert ist es der freie atektonische Stil, der für Ruysdael die einzig mögliche Darstellungsform war.

Es wäre zu wünschen, daß es ein besonderes Wort gäbe, um eindeutig die geschlossene Komposition im qualitativen Sinne zu unterscheiden von der bloßen Grundlage eines tektonisch gearteten Darstellungstils, wie wir ihn im 16. Jahrhundert haben und dem atektonischen des 17. Jahrhunderts gegenüberstellen. Wir nehmen trotz dem unerwünschten Doppelsinn die Begriffe geschlossene und offene Form in den Titel auf, weil sie in ihrer Allgemeinheit das Phänomen doch besser bezeichnen als tektonisch und atektonisch, und wieder bestimmter sind als die ungefähr synonymen wie streng und frei, regulär und irregulär und dergleichen.

Gemeint ist eine Darstellung, die mit mehr oder weniger tektonischen Mitteln das Bild zu einer in sich selbst begrenzten Erscheinung macht, die überall auf sich selbst zurückdeutet, wie umgekehrt der Stil der offenen Form überall über sich selbst hinausweist, unbegrenzt erscheinen will, obwohl eine heimliche Begrenzung immerfort da ist und eben den Charakter der Geschlossenheit im ästhetischen Sinne möglich macht.

Vielleicht daß jemand den Einwurf macht: Der tektonische Stil sei immer der Stil der Feierlichkeit, und man werde zu allen Zeiten nach ihm greifen, sobald die Absicht auf eine getragene Wirkung vorliege. Darauf wäre

zu sagen, daß allerdings der Eindruck des Feierlichen sich gern an die bestimmt geoffenbarte Gesetzmäßigkeit hängt; die Tatsache, um die es sich hier handelt, ist aber die, daß es dem 17. Jahrhundert auch bei gleicher Stimmungsabsicht nicht mehr möglich ist, auf die Formen des Cinquecento zurückzugreifen.

Überhaupt darf man den Begriff der geschlossenen Form sich nicht nur mit der Erinnerung an höchste Hervorbringungen strenger Form vergegenwärtigen wollen, wie die Schule von Athen es ist, oder die Sixtinische Madonna. Vergesse man doch nicht, daß solche Kompositionen auch innerhalb ihrer Zeit einen besonders strengen tektonischen Typ darstellen und daß daneben immer eine freiere Form vorkommt, ohne geometrisches Rückgrat, die ganz ebensogut als „geschlossene Form" in unserem Sinn zu gelten hat: Raffaels Wunderbarer Fischzug zum Beispiel oder die Mariengeburt des Andrea del Sarto in Florenz. Man muß den Begriff weit fassen, so weit, daß auch noch die nordischen Bilder Platz finden, die schon im 16. Jahrhundert gern nach der Seite des Freien ausschlagen und doch in ihrer Gesamterscheinung sich von dem Stil des folgenden Jahrhunderts sehr deutlich abheben. Und wenn etwa Dürer in seiner „Melancholie" von dem Eindruck geschlossener Form im Interesse der Stimmung absichtlich sich entfernen möchte, so ist selbst hier die Verwandtschaft mit Zeitgenössischem immer noch größer als die Verwandtschaft mit Stücken des Stils der offenen Form.

Was allen Bildern des 16. Jahrhunderts eigentümlich ist: die Vertikale und die Horizontale sind als Richtungen nicht nur da, sondern es ist ihnen eine herrschende Rolle zugewiesen. Das 17. Jahrhundert vermeidet es, diese elementaren Gegensätze laut werden zu lassen. Sie verlieren, auch wo sie tatsächlich noch rein vorkommen, ihre tektonische Kraft.

Die Bildteile ordnen sich im 16. Jahrhundert um eine mittlere Achse oder, wo diese nicht vorhanden ist, doch im Sinne eines vollkommenen Gleichgewichtes der Bildhälften, das, nicht immer leicht zu definieren, durch den Gegensatz der freieren Ordnung des 17. Jahrhunderts für das Gefühl doch sehr bestimmt faßbar wird. Es ist ein Gegensatz, wie ihn die Mechanik mit den Begriffen stabiles und labiles Gleichgewicht bezeichnet. Gegen die Festlegung einer mittleren Achse aber hat die darstellende Kunst des Barock die entschiedenste Abneigung. Die reinen Symmetrien verschwinden oder werden durch Gleichgewichtsverschiebungen aller Art unscheinbar gemacht.

Dem 16. Jahrhundert war es natürlich, sich in der Bildfüllung nach der

gegebenen Fläche zu richten. Ohne daß damit ein bestimmter Ausdruck erreicht werden soll, ordnet sich der Inhalt innerhalb des Rahmens derart, daß der eine für den andern da zu sein scheint. Randlinien und Eckwinkel werden als verbindlich empfunden und klingen nach in der Komposition. Im 17. Jahrhundert hat sich die Füllung dem Rahmen entfremdet. Man tut alles, um den Eindruck zu vermeiden, daß diese Komposition gerade für diese Fläche erfunden worden sei. Trotzdem eine versteckte Kongruenz natürlich fort und fort wirksam ist, soll das Ganze mehr als ein zufälliger Ausschnitt aus der sichtbaren Welt erscheinen.

Schon die Diagonale als Hauptrichtung des Barock ist eine Erschütterung der Tektonik des Bildes, indem sie die Rechtwinkligkeit der Bühne negiert oder doch verdunkelt. Die Absicht auf das Nichtgeschlossene, Zufällige hat dann aber die weitere Folge, daß auch die sogenannten „reinen" Ansichten der entschiedenen Front und des entschiedenen Profils zurücktreten. Die klassische Kunst hatte sie in ihrer elementaren Kraft geliebt und gern als Gegensätze herausgearbeitet, die Kunst des Barock vermeidet es, die Dinge in diesen Uransichten sich verfestigen zu lassen. Wo sie etwa noch vorkommen, wirken sie mehr zufällig als gewollt. Es liegt kein Akzent mehr darauf.

In letzter Instanz aber geht die Neigung überhaupt dahin, das Bild nicht als ein für sich bestehendes Stück Welt erscheinen zu lassen, sondern als ein Schauspiel, das vorübergeht und an dem der Beschauer nur gerade auf einen Augenblick teilzunehmen das Glück hat. Nicht um Vertikalen und Horizontalen, um Front und Profil, Tektonik und Atektonik handelt es sich letzten Grundes, sondern darum, ob die Figur, das Bildganze als Sichtbares gewollt erscheint oder nicht. Das Aufsuchen des vorübergehenden Augenblicks in der Bildfassung des 17. Jahrhunderts ist auch ein Moment der „offenen Form".

2. Die Hauptmotive.

Versuchen wir diese Leitbegriffe mehr ins einzelne auseinanderzulegen.

1. Die klassische Kunst ist eine Kunst der ausgesprochenen Horizontalen und Vertikalen. Die Elemente werden in voller Klarheit und Schärfe augenscheinlich gemacht. Ob es sich um ein Porträt handelt oder um eine Figur, um eine Historie oder um eine Landschaft, immer ist das Bild von dem Gegensatz des Senkrechten und des Wagrechten durchwaltet. An der reinen Urform werden alle Abweichungen gemessen.

Demgegenüber hat der Barock die Neigung, diese Elemente zwar nicht zu unterdrücken, aber doch in ihrer offenen Gegensätzlichkeit zu verhüllen.

Ein allzu deutliches Durchscheinen des tektonischen Gerüstes wird von ihm als starr empfunden und der Idee einer lebendigen Wirklichkeit widersprechend.

Das vorklassische Jahrhundert ist ein unbewußt tektonisches Zeitalter gewesen. Man spürt überall das Netz des Vertikalismus und Horizontalismus, aber die Neigung der Zeit ging eher dahin, aus diesen Maschen sich heraus zu wickeln. Es ist merkwürdig, wie wenig Verlangen nach einer entschiedenen Wirkung der Richtungen diese Primitiven gehabt haben. Auch wo die Senkrechte rein vorkommt, spricht sie nicht mit Nachdruck.

Wenn man nun dem 16. Jahrhundert ein starkes Gefühl für Tektonik nachsagt, so heißt das nicht, daß jede Figur — nach dem volkstümlichen Ausdruck — einen Ladstock verschluckt haben müßte, aber im Bildganzen lebt die Vertikale als Dominante, und die Gegenrichtung spricht ebenso klar. Die Richtungsgegensätze wirken faßbar und entschieden, auch wo nicht der extreme Fall einer Begegnung im rechten Winkel vorliegt. Es ist typisch, wie fest eine Gruppierung von Köpfen mit verschiedenen Neigungswinkeln sich bei den Cinquecentisten darstellt und wie dann das Verhältnis mehr und mehr ins Atektonisch-Unmeßbare übergeführt wird.

Und so braucht die klassische Kunst die reinen Ansichten der Front und des Profils durchaus nicht als die ausschließlichen, aber sie sind da und bezeichnen für das Gefühl die Norm. Nicht das ist das Wichtige, wie groß der Prozentsatz reiner Frontansichten im Porträt des 16. Jahrhunderts gewesen sei, sondern daß die Front einmal für Holbein etwas Natürliches sein konnte und für Rubens etwas Unnatürliches war.

Diese Ausschaltung der Geometrie verändert natürlich die Erscheinung auf allen Gebieten. Für den klassischen Grünewald war der Lichtschein, der seinen auferstehenden Christus umgibt, selbstverständlich ein Kreis, Rembrandt hätte bei gleicher Absicht der Feierlichkeit auf diese Form nicht zurückgreifen können, ohne archaistisch zu wirken. Die lebendige Schönheit haftet nicht mehr an der begrenzten, sondern an der unbegrenzten Form.

Für die Geschichte der farbigen Harmonie läßt sich ein Gleiches nachweisen. Die reinen farbigen Kontraste kommen im gleichen Augenblick, wo die reinen Richtungskontraste erscheinen. Das 15. Jahrhundert hat sie noch nicht. Erst allmählich, parallel mit dem Prozeß der Festigung des tektonischen Linienschemas, kommen die Farben heraus, die als Komplemente sich gegenseitig steigern und dem Bild eine feste koloristische Basis geben. Mit der Entwicklung in den Barock bricht sich dann auch hier die Kraft



Rembrandt

der unmittelbaren Gegensätze. Die reinen Farbkontraste können wohl noch vorkommen, aber das Bild ist nicht darauf aufgebaut.

2. Die Symmetrie ist auch für das 16. Jahrhundert nicht die allgemeine Kompositionsform gewesen, allein sie hat sich leicht eingestellt, und wo sie nicht im greifbaren Sinne ausgebildet wurde, finden wir doch immer ein deutliches Gleichgewicht der Bildhälften; das 17. Jahrhundert hat dieses stabile Verhältnis des Gleichgewichtes in ein labiles umgesetzt, die Bildhälften werden sich unähnlich, und die reine Symmetrie wird vom Barock nur noch innerhalb der gebundenen Sphäre der architektonischen Form als natürlich empfunden, während die Malerei sie völlig überwindet.

Wo von Symmetrie die Rede ist, da denkt man zunächst an die Feierlichkeit der Wirkung: jede Absicht auf monumentalere Erscheinung wird nach ihr verlangen, während sie einer profanen Gesinnung unerwünscht bleibt. Zweifellos ist sie in diesem Sinne als Ausdrucksmotiv immer verstanden worden, aber es ergibt sich doch ein Unterschied des Zeitalters. Das 16. Jahrhundert hat auch die freibewegte Szene der Symmetrie unterwerfen dürfen, ohne Gefahr, tot zu wirken, das 17. beschränkt die Form auf die wirklichen Momente der Repräsentation. Was aber wichtiger ist: auch dann bleibt die Darstellung eine atektonische; gelöst von der gemeinsamen Grundlage mit der Architektur verkörpert die Malerei Symmetrie nicht an sich, sondern gibt sie nur als eine gesehene und in der Ansicht so oder so verschobene. Es können symmetrische Anordnungen dargestellt sein, das Bild selbst ist nicht symmetrisch aufgebaut.

Im Ildefonsoaltar des Rubens (Wien) gruppieren sich die hl. Frauen allerdings zu zwei und zwei neben Maria, aber die ganze Szene ist in Verkürzung gesehen, und damit wird das an sich Gleichförmige doch für das Auge ungleich.

Rembrandt hat für das Abendmahl von Emmaus * (Louvre) die Symmetrie nicht missen wollen, und Christus sitzt genau in der Mitte der großen Nische der Rückwand, aber die Achse der Nische fällt nicht zusammen mit der Achse des Bildes, das nach rechts hin breiter ist als nach links.

Wie stark sich die Empfindung gegen das Rein-Symmetrische sträubt, sieht man endlich sehr gut an jenen einseitigen Anstückungen, die der Barock da und dort an Bildern des gleichgewichtigen Stils vorzunehmen beliebt hat, um sie lebendiger zu machen. Die Galerien sind nicht arm an solchen Beispielen [1]. Wir zitieren hier den noch merkwürdigern Fall einer

[1] Vgl. Münchner Pinakothek 169: Hemessen, Wechsler (1536) mit der angestückten großen Figur eines Christus aus dem 17. Jahrhundert.



Reliefkopie von Raffaels Disputa

barocken Reliefkopie von Raffeals Disputa*, wo der Kopist einfach eine Hälfte kürzer als die andere gezeichnet hat, trotzdem die klassische Komposition gerade von der absoluten Gleichheit der Teile zu leben scheint.

Auch hier hat das Cinquecento das Schema nicht als ein fertiges Erbe von seinen Vorgängern übernehmen können. Die strenge Gesetzlichkeit ist nicht eine Eigenschaft der primitiven Kunst, sondern erst der klassischen. Im Quattrocento wird sie nur lax angewendet oder kommt, wo sie rein auftritt, doch nur zu einer laxen Wirkung. Symmetrie und Symmetrie ist nicht immer dasselbe.

Erst in Lionardos Abendmahl ist durch Isolierung der einen Mittelfigur und gegensätzliche Behandlung der Seitengruppen die Form der Symmetrie wirklich lebendig geworden. Die älteren Darsteller lassen Christus entweder überhaupt nicht als Zentralfigur erscheinen oder doch wenigstens als solche nicht wirksam werden. Und so ist es auch im Norden. Im Löwener Abendmahl des Dirk Bouts sitzt Christus wohl in der Mitte, und die Mitte des Tisches ist auch die Mitte des Bildes, aber es fehlt der Anordnung die tektonische Kraft.

In anderen Fällen aber ist die reine Symmetrie überhaupt nicht erstrebt. Botticellis Primavera ist nur scheinbar ein symmetrisches Bild, die Zentral-

figur steht nicht in der Mitte, und ebenso ist es mit Roger van der Weydens Anbetung der Könige (München). Es sind Zwischenformen, die wohl wie die spätere entschiedene Asymmetrie dem Eindruck der lebendigen Bewegung dienen sollten.

Auch bei Kompositionen ohne ausgebildete Mitte ist das Gleichgewichtsverhältnis im 16. Jahrhundert ein gefühlteres als früher. Es scheint nichts Einfacheres und für die primitive Empfindung Natürlicheres zu geben als das Nebeneinander von zwei gleichwertigen Figuren, und doch haben Bilder wie das Geldwäger-Ehepaar des Massys (Louvre) keine Parallelen in der archaischen Kunst. Die Maria mit dem hl. Bernhard vom Meister des Marienlebens (Köln) zeigt den Unterschied: Es bleibt hier für den klassischen Geschmack immer ein Rest von Ungleichgewichtigkeit.

Der Barock aber betont dann mit Bewußtsein die eine Seite und schafft damit, da das wirklich Ungleichgewichtige für die Kunst ausscheidet, das Verhältnis des schwebenden Gleichgewichts. Man muß Doppelbildnisse des van Dyck mit ähnlichen Stücken bei Holbein oder Raffael vergleichen. Immer ist, oft mit ganz unscheinbaren Mitteln, die Gleichwertigkeit der Erscheinung aufgehoben. Auch da, wo es nicht zwei Bildnisköpfe, sondern etwa zwei Heilige sind, wie die zwei Johannes des van Dyck (Berlin), die sachlich gewiß nicht verschieden gewertet sein sollten.

Jede Richtung bekommt im 16. Jahrhundert ihre Gegenrichtung, jedes Licht, jede Farbe ihre Ausgleichung. Der Barock gefällt sich im Überwiegenlassen der einen Richtung. Farbe und Licht aber sind so verteilt, daß nicht ein Verhältnis der Sättigung, sondern ein Verhältnis der Spannung resultiert.

Auch die Klassik duldet die Schrägbewegung im Bild. Wenn aber Raffael im Heliodor von einer Seite her schräg nach der Tiefe hineingeht, so geht er auf der andern auch wieder schräg aus der Tiefe heraus. Die spätere Kunst macht die einseitige Bewegung zum Motiv. Und so verschieben sich die Lichtakzente im Sinne des aufgehobenen Gleichgewichts. Ein klassisches Bild erkennt man von weitem an der Art, wie die Helligkeiten gleichmäßig über die Fläche verteilt sind, wie dem Lichten des Kopfs zum Beispiel in einem Porträt das Lichte der Hände das Gleichgewicht hält. Der Barock rechnet anders. Ohne den Eindruck der Störung zu erwecken, kann er sein Licht auf eine Seite werfen, nur der lebendigen Spannung zuliebe. Die gesättigten Verteilungsarten sind ihm das Tote. Das stille Flußbild mit der Ansicht von Dordrecht von van Goyen (Amsterdam),

wo die höchste Helligkeit ganz am einen Rande sitzt, enthält damit eine Lichtanordnung, die dem 16. Jahrhundert auch da nicht zugänglich gewesen wäre, wo es etwa die leidenschaftliche Erregung als Ausdruck gesucht hätte.

Als Beispiele des verschobenen Gleichgewichtssystems im Kolorit seien Fälle genannt wie die Andromeda des Rubens (Berlin), wo eine leuchtende Masse Karmin — der abgeworfene Mantel — als starker asymmetrischer Akzent unten in der rechten Ecke sitzt, oder die badende Susanna des Rembrandt (Berlin) mit dem weithin wirkenden kirschroten Kleid ganz am Rande rechts: hier ist die exzentrische Anordnung mit Händen zu greifen. Aber man wird auch bei weniger auffallenden Dispositionen die Wahrnehmung machen, daß der Barock dem satten Eindruck der klassischen Kunst durchaus aus dem Wege geht.

3. Im tektonischen Stil nimmt die Füllung Bezug auf den gegebenen Raum, im atektonischen wird das Verhältnis zwischen Raum und Füllung ein scheinbar zufälliges.

Ob das Feld rechtwinklig sei oder rund: man findet im klassischen Zeitalter den Grundsatz befolgt, die gegebenen Bedingungen zum Gesetz des eigenen Willens zu machen, das heißt das Ganze so erscheinen zu lassen, als ob diese Füllung gerade für diesen Rahmen da wäre und umgekehrt. Mit gleichlaufenden Linien bereitet man auf den Abschluß vor und befestigt die Figuren am Rand. Es können Bäumchen sein, die einen Kopf begleiten, oder architektonische Formen, jedenfalls erscheint das Porträt jetzt fester verankert im Grund des gegebenen Raumes als früher, wo diese Behiehungen immer nur lässig empfunden worden sind. Man kann finden, daß beim Gekreuzigten aus dem Balkenwerk des Kreuzes ein gleicher Gewinn für die Stabilisierung der Figur innerhalb des Rahmens gezogen wird. Jedes Landschaftsbild wird die Neigung haben, mit einzelnen Bäumen am Rande sich festzusaugen. Es ist ein ganz neuer Eindruck für den, der von den Primitiven herkommt, wie in den weitgedehnten Gegenden des Patenier die Horizontalen und die Vertikalen als etwas der Tektonik des Rahmens Verwandtes durchschlagen.

Demgegenüber sind auch die so ernsthaft gebauten Landschaften des Ruysdael doch wesentlich durch die Absicht bestimmt, das Bild dem Rahmen zu entfremden: daß es nicht so aussehe, als empfinge es sein Gesetz vom Rahmen. Das Bild löst sich aus dem tektonischen Zusammenhang oder will ihn wenigstens nur als ein im geheimen Weiterwirkendes gelten lassen. Noch immer wachsen die Bäume dem Himmel entgegen, allein man ver-

meidet es, den Gleichklang mit den Senkrechten des Rahmens merkbar werden zu lassen. Wie sehr hat Hobbemas Allee von Middelharnis die Fühlung mit den Randlinien verloren!

Wenn die alte Kunst so viel mit architektonischen Gründen arbeitet, so spricht dabei mit, daß sie in dieser Formenwelt ein der tektonischen Fläche verwandtes Material besaß. Der Barock hat zwar auf Architektur nicht verzichtet, allein er bricht ihren Ernst gern durch Draperien und dergleichen: die Säule soll nicht als Senkrechte mit den Senkrechten des Rahmens in Beziehung treten.

Und so ist es mit der menschlichen Gestalt. Auch ihr tektonischer Gehalt wird möglichst verhehlt. Wild sezessionistische Bilder des Übergangs, wie Tintorettos Drei Grazien im Dogenpalast, die sich ungebärdig in dem Bildrechteck herumwerfen, wollen durchaus unter diesem Gesichtspunkt beurteilt sein!

Mit dem Problem der Anerkennung oder Verleugnung des Rahmens berührt sich dann auch das weitere: wie weit das Motiv innerhalb des Rahmens zur Erscheinung kommt oder von ihm überschnitten wird. Der natürlichen Forderung nach vollständiger Sichtbarkeit kann sich auch der Barock nicht entziehen, aber er vermeidet es, Bildausschnitt und Sache offensichtlich zusammenfallen zu lassen. Man muß unterscheiden: Auch die klassische Kunst ist natürlich ohne Randüberschneidungen nicht ausgekommen, und trotzdem wird das Bild vollständig wirken, weil es dem Beschauer doch über alles Wesentliche Bescheid gibt und die Überschneidungen sich nur auf Dinge beziehen, die keinen Akzent haben. Die Spätern suchen den Schein einer gewaltsamen Überschneidung, aber in Wirklichkeit opfern auch sie (was immer unangenehm wäre) nicht irgend etwas Wesentliches.

In dem Hieronymus-Stich von Dürer* ist der Raum nach rechtshin unbegrenzt und es kommen ein paar leichte Überschneidungen vor, als Ganzes wirkt das Bild vollkommen geschlossen: wir haben einen rahmenden Seitenpfeiler links, einen rahmenden Deckenbalken oben und die Stufe vorn geht mit dem unteren Bildrand parallel; die zwei Tiere passen sich in vollständiger Erscheinung der Breite der Bühne gerade ein, und in der Ecke oben rechts hängt der Kürbis, schließend und füllend, in voller Sichtbarkeit. Damit vergleiche man das Interieur des Pieter Janssens* in der Münchener Pinakothek: die Ansicht ist eine ganz verwandte, mit Offenlassung der einen Seite. Aber alles ist ins Atektonische umgesetzt. Es fehlt der Deckenbalken, der mit dem Bild- und Bühnenrand zusammen-

fällt: die Decke bleibt teilweise überschnitten. Es fehlt der Seitenpfeiler: der Winkel wird nicht ganz sichtbar, und auf der andern Seite findet sich ein Stuhl mit einem Kleidungsstück darüber, ganz scharf überschnitten. Wo der Kürbis hing, läuft das Bild mit einem halben Fenster gegen die Ecke an, und — im Vorbeigehen gesagt — statt der ruhigen Parallele der zwei Tiere stehen hier zwei unordentlich hingeworfene Pantoffeln im Vordergrund. Trotz aller Überschneidungen und Inkongruenzen wirkt das Bild aber nicht als Unbegrenztes. Das scheinbar nur zufällig Eingefriedigte ist doch ein durchaus in sich Befriedigtes.


Janssens

4. Wenn auf Lionardos Abendmahl Christus als die betonte Mittelfigur zwischen symmetrischen Seitengruppen sitzt, so ist das eine tektonische Anordnung, von der bereits die Rede gewesen ist. Es ist aber etwas Anderes und Neues, wenn dieser Christus gleichzeitig auch zur Konsonanz mit den begleitenden Architekturformen gebracht ist: er sitzt nicht nur in der Mitte des Raumes, sondern seine Gestalt fällt auch mit dem Lichten der zentralen Türe so genau zusammen, daß dadurch eine erhöhte Wirkung, eine Art Glorienerscheinung für ihn gewonnen wird. Eine derartige Unterstützung der Figuren durch die Umgebung ist dem Barock natürlich in gleicher Weise erwünscht, unerwünscht ist ihm nur das Unverhehlte und Absichtliche dieses Zusammentreffens der Formen.

Das Motiv des Lionardo ist kein vereinzeltes. An bedeutender Stelle, in der Schule von Athen, hat es Raffael wiederholt. Immerhin bedeutet es auch für die italienische Hochrenaissance nicht das Unumgängliche. Freiere Schiebungen sind nicht nur erlaubt, sondern bilden die Überzahl. Wichtig ist für uns allein, daß die Disposition einmal überhaupt möglich war, wäh-

rend sie später nicht mehr möglich ist. Rubens als der typische Vertreter des italienisierenden Barock im Norden liefert den Beweis. Er rückt beiseite, und dieses Auseinandergehen der Achsen wird jetzt nicht als eine Abweichung von der strengeren Form empfunden, wie im 16. Jahrhundert, sondern einfach als das Natürliche. Das andere würde unerträglich „gemacht" aussehen (vgl. Abraham und Melchisedek, Abb. S. 86).

Bei Rembrandt findet man in der späteren Zeit wiederholt den Versuch, sich die Vorteile der italienischen Klassik im Sinn der Monumentalität zu sichern. Allein wenn auch sein Christus im Emmausbild* zentral in der Nische sitzt, so ist die reine Konsonanz zwischen Nische und Figur doch aufgehoben: die Figur versinkt im übergroßen Raum. Und wenn er in einem andern Fall — beim großen Ecce homo in Querform (Radierung) — mit deutlichem Anschluß an italienische Muster eine symmetrische Architektur aufbaut, deren mächtiger Atemzug die Bewegung der kleinen Figuren trägt, so ist wieder das Interessanteste, daß er trotz allem den Schein der Zufälligkeit auf diese tektonische Komposition fallen zu lassen weiß.

5. Der abschließende Begriff des tektonischen Stils wird in einer Regelmäßigkeit zu suchen sein, die sich nur teilweise geometrisch fassen läßt, die aber als Eindruck des Gesetzlich-Gebundenen sehr klar aus Linienführung, Lichtsetzung, perspektivischer Abstufung usw. herausspricht. Der atektonische Stil fällt nicht ins Regellose, aber die zugrunde liegende Ordnung ist eine so viel freiere, daß man wohl von einem Gegensatz von Gesetz und Freiheit überhaupt sprechen kann.

Was die Linienführung anbetrifft, so ist der Gegensatz einer Zeichnung Dürers und einer Zeichnung Rembrandts schon früher beschrieben worden; die Regelmäßigkeit der Strichführung dort und der schwer zu bestimmende Rhythmus der Linien hier aber läßt sich aus den Begriffen linear und malerisch doch nicht unmittelbar ableiten, man muß die Erscheinung auch einmal unter dem Gesichtspunkt des tektonischen und atektonischen Stils betrachtet haben. Und wenn der malerische Baumschlag im Bild mit Flecken arbeitet, statt mit begrenzten Formen, so gehört das wohl mit in diesen Zusammenhang, der Fleck an und für sich aber ist noch nicht alles: In der Austeilung der Flecken herrscht ein ganz anderer freierer Rhythmus als in all den Linienmustern der klassischen Baumzeichnung, wo man über den Eindruck einer gebundenen Gesetzlichkeit nicht hinauskommt.

Wenn Mabuse in dem Bild der Danaë von 1527 (München) den goldenen Regen malt, so ist das ein tektonisch stilisierter Regen, in dem nicht nur

die einzelnen Tropfen gerade Strichelchen sind, sondern auch das Ganze eine gleichmäßige Ordnung einhält. Ohne daß geometrische Konfigurationen sich ergeben, ist die Erscheinung doch wesentlich anders als jede barocke Tropfenfolge. Vergleiche etwa das fallende Wasser der überquellenden Brunnenschale bei Rubens, Diana und Nymphen von Satyrn überrascht (Berlin).

So haben die Lichter in einem Kopf des Velasquez nicht nur die unbegrenzten Formen des malerischen Stils, sondern sie führen unter sich einen Tanz auf, der einen entbundeneren Charakter hat als irgend eine Lichtdisposition der klassischen Zeit. Noch immer ist eine Gesetzlichkeit da, sonst wäre es kein Rhythmus, aber die Gesetzlichkeit gehört einer anderen Gattung an.

Und so kann man die Betrachtung auf alle Bildmomente ausdehnen. Die Räumlichkeit der klassischen Kunst ist, wie wir wissen, eine abgestufte, sie ist aber auch eine gesetzmäßig abgestufte. „Obgleich die dem Auge gegenüberstehenden Dinge," sagt Lionardo[1]), „wie sie allmählich hintereinander folgen, in ununterbrochenem Zusammenhang eins das andere berühren, so werde ich nichtsdestoweniger meine Regel (der Abstände) von 20 zu 20 Ellen machen, ebenso wie der Musiker zwischen den Tönen, obwohl diese eigentlich alle in eins aneinanderhängen, einige wenige Abstufungen von Ton zu Ton angebracht hat (die Intervalle)." Die bestimmten Maße, die Lionardo gibt, brauchen nicht verbindlich zu sein, in der flächenhaften Schichtung auch der nordischen Bilder des 16. Jahrhunderts waltet jedenfalls ein fühlbares Gesetz der Folge. Umgekehrt war ein Motiv wie das des übergroßen Vordergrundes erst möglich, als man die Schönheit nicht mehr im Gleichmaß suchte, sondern den Reiz eines abrupten Rhythmus zu genießen imstande war. Natürlich geht es auch dann immer noch mit rechten Dingen zu, das heißt, es liegt auch da ein Gesetz zugrunde, aber es ist nicht die unmittelbar einleuchtende Verhältnismäßigkeit, und darum wirkt das Gesetz als freie Ordnung.

Der Stil der geschlossenen Form ist ein baumeisterlicher Stil. Er baut, wie die Natur baut, und sucht in der Natur, was ihm verwandt ist. Die Neigung zu den ursprünglichen Formen der Senkrechten und Wagrechten verbindet sich mit dem Bedürfnis nach Grenze, Ordnung, Gesetz. Nie hat man die Symmetrie der menschlichen Gestalt stärker gefühlt, nie den Gegensatz der horizontalen und vertikalen Richtungen und die geschlos-

[1]) Lionardo, Traktat von der Malerei éd. Ludwig 31 (34).

sene Proportionalität nachdrücklicher empfunden als damals. Überall drängt der Stil auf die festen und bleibenden Elemente der Form. Die Natur ist ein Kosmos und die Schönheit ist das geoffenbarte Gesetz[1]).



Van Orley

Für den atektonischen Stil tritt das Interesse am Gebauten und in sich Geschlossenen zurück. Das Bild hört auf, eine Architektur zu sein. In der Figur sind die architektonischen Momente die sekundären. Das Bedeutsame der Form ist nicht das Gerüste, sondern der Atemzug, der das Starre in Fluß und Bewegung bringt. Dort sind es Werte des Seins, hier Werte der Veränderung. Dort liegt die Schönheit im Begrenzten, hier im Unbegrenzten.

Wieder rühren wir an Begriffe, die hinter den künstlerischen Kategorien eine verschiedene Weltanschauung sichtbar werden lassen.

3. Betrachtung nach Stoffen

Wer vom 15. Jahrhundert herkommt, empfindet es als ein neues Schauspiel, wie im Bildnis der klassischen Meister die Erscheinung sich gefestigt hat. Das Herausarbeiten der bestimmenden Formgegensätze, das Einstellen des Kopfes in die Vertikale, das Heranziehen von tektonisch-stützenden Begleitformen, symmetrischen Bäumchen und dergleichen, es wirkt alles im gleichen Sinne. Nehmen wir den Carandolet des Barend van Orley* als Beispiel, so wird man sich leicht überzeugen, wie sehr die Auffassung bedingt ist von dem Ideal eines festen tektonischen Gefüges, wie die Parallelität von Mund und Augen und Kinn und Jochbein betont und von der klar ausgesprochenen Gegenrichtung der Vertikale abgehoben ist. Die Horizontale wird unterstrichen durch die Kappe und wiederholt sich im Motiv des aufgelegten Armes und der Brüstung der Wand, die ragenden Formen

---

[1]) Vgl. L. B. Alberti, de re aedificatoria lib. IX. passim.

werden gehalten von den Hochlinien der Tafel. Durchweg spürt man die Verwandtschaft von Figur und tektonischer Basis. Das Ganze ist der Fläche so eingepaßt, daß es als unverrückbar festliegend erscheint. Dieser Eindruck behauptet sich, auch wenn der Kopf nicht in der breiten Ansicht aufgenommen ist, die aufrechte Haltung aber bleibt die Norm, und im Zusammenhang einer solchen Anschauung begreift man, daß auch die reine Frontalität nicht als etwas Gesuchtes, sondern als eine natürliche Form empfunden werden konnte. Dürers Selbstbildnis in München ist als solch reines Frontbild nicht nur ein Geständnis im Namen seiner Person, sondern im Namen der neuen tektonischen Kunst. Holbein, Aldegrever, Bruyn — alle sind ihm gefolgt.

Dem festen zusammengefaßten Typ des 16. Jahrhunderts stellen wir in dem Dr. Thulden des Rubens* den Barocktyp gegenüber. Was dabei als Kontrasteindruck herausspringt, ist wohl zunächst der Mangel an Haltung. Allein man muß sich hüten, die zwei Bilder ausdrucksmäßig nach demselben Maßstab zu beurteilen, als ob sie mit den gleichen Mitteln ihr Modell charakterisiert hätten. Die ganze Grundlage der Bildgestaltung hat sich verschoben. Das System der Horizontalen und Vertikalen ist nicht gerade beseitigt, aber doch absichtlich unscheinbar gemacht worden. Man sucht nicht die geometrischen Verhältnisse in ihrer Strenge wirken zu lassen, sondern geht spielend darüber hinweg. In der Zeichnung des Kopfes wird das tektonisch-symmetrische Element zurückgedrängt. Die Bildfläche ist noch immer eine rechtwinklige, allein die Figur nimmt auf das Achsensystem keinen Bezug, und auch im Hintergrund ist wenig getan, die Form dem Rahmen anzuschließen. Im Gegenteil, man sucht den



Rubens



Scorel

Eindruck, als ob Rahmen und Füllung gar nichts miteinander zu tun hätten. Die Bewegung läuft diagonal.

Es ist natürlich, daß man der Frontalität ausweicht, die Vertikalität dagegen ist nicht auszuschalten. Auch im Barock gibt es „aufrechte" Leute. Aber merkwürdig: die Vertikale hat ihre tektonische Bedeutung verloren. Mag sie noch so rein ausgeprägt sein, sie geht nicht mehr mit dem System des Ganzen zusammen. Man vergleiche die Halbfigur der Bella des Tizian im Palazzo Pitti mit der Luigia Tassis des van Dyck bei Liechtenstein: dort lebt die Figur innerhalb eines tektonischen Ganzen, von dem sie Kraft empfängt und dem sie Kraft gibt, hier ist die Figur der tektonischen Basis entfremdet. Dort hat die Figur etwas Fixiertes, hier ist sie beweglich.

So ist die Geschichte der männlichen Stehfigur vom 16. Jahrhundert her die Geschichte einer fortschreitenden Lockerung des Verhältnisses zwischen Rahmen und Füllung. Bei Terborch, wenn er seine stehenden Einzelfiguren im leeren Raum erscheinen läßt, scheint sich die Beziehung der Figurenachse zur Bildachse vollständig verflüchtigt zu haben.

Über das Bildnis hinaus führt uns die Darstellung einer sitzenden Magdalena des Scorel*, wo zu irgend einer bestimmten Haltung gewiß keine Verpflichtung vorlag, aber es war zu jener Stunde selbstverständlich, daß das Gerade und Aufrechte die Tonart des Bildes bestimmte. Dem Verti-

kalismus der Figur antwortet der Vertikalismus in Baum und Fels. Das Sitzmotiv an sich enthält schon die Gegenrichtung des Gelagerten, sie wiederholt sich in der Landschaft und in den Zweigen des Baumes. Mit diesen rechtwinkligen Begegnungen ist die Bilderscheinung nicht nur gefestigt, sie gewinnt auch in besonderem Maße den Charakter des In-sich-Geschlossenen. Die Wiederholung analoger Verhältnisse befördert sehr den Eindruck, daß Fläche und Füllung aufeinander angewiesen sind.

Vergleicht man mit diesem Scorel einen Rubens, der ja die weibliche Sitzfigur als Magdalena mehrfach behandelt hat, so ergeben sich die gleichen Unterschiede wie bei dem vorhin besprochenen Bildnis des Dr. Thulden. Gehen wir aber von den Niederlanden nach Italien, so zeigt auch ein Guido Reni*, obwohl er zu den Zurückhaltenden gehört, dieselbe Erweichung des Bildhabitus ins Atektonische. Die Rechtwinkligkeit der Tafel ist als wirkendes, formbestimmendes Prinzip schon wesentlich verneint. Die Hauptströmung ist eine diagonale, und wenn auch die Massenverteilung sich noch nicht weit vom Gleichgewicht der Renaissance entfernt, so genügt doch die Erinnerung an Tizian, um den barocken Charakter dieser Magdalena zum Bewußtsein zu bringen. Das Gelöste der Büßerin ist dabei nicht das Ausschlaggebende. Freilich entfernt sich auch die geistige Fassung des Motivs von der Art des 16. Jahrhunderts, aber das Kräftige würde jetzt ebenso wie das Weiche auf atektonischer Basis entwickelt werden.



Guido Reni

Keine Nation hat so überzeugend wie die italienische den tektonischen Stil im Nackten zum Vortrag gebracht. Hier möchte man

sagen, aus der Anschauung des Körpers heraus sei der Stil erwachsen, und man könne dem herrlichen Gewächs des menschlichen Leibes überhaupt nicht anders gerecht werden, als wenn es sub specie architecturae aufgefaßt werde. Man wird diesen Glauben solange festhalten, bis man sieht, was ein Künstler wie Rubens oder Rembrandt mit einer anderen Form der Anschauung aus dem Gegenstand gemacht hat und daß auch in dieser Fassung die Natur nur sich selbst zur Darstellung gebracht zu haben scheint.



Franciabigio

Wir exemplifizieren mit dem bescheidenen aber klaren Beispiel von Franciabigio*. Verglichen mit quattrocentistischen Figuren, etwa mit jener früher abgebildeten Venus des Lorenzo di Credi (S. 3), sieht es aus, als sei in diesem Bilde die Gerade von der Kunst zum erstenmal entdeckt worden. Beidemal haben wir eine völlig aufrechte Stehfigur, aber die Senkrechte hat im 16. Jahrhundert eine neue Bedeutsamkeit gewonnen. So wenig wie Symmetrie und Symmetrie immer dasselbe bedeutet, so wenig ist der Begriff der Geraden immer gleichwertig. Es gibt eine laxe und eine strenge Fassung. Unabhängig von allen Qualitätsunterschieden im Imitativen, hat Franciabigio jenen ausgesprochen tektonischen Charakter, der die Disposition innerhalb der Bildfläche ebenso bedingt wie die Darstellung des Formgefüges im Körper selbst. Die Figur ist auf ein Schema gebracht, daß, wie beim einzelnen Kopf, die Formteile in elementaren Kontrasten gegeneinander wirken, und das Bildganze ist durchwaltet von tektonischen Kräften. Bildachse und Figurenachse stärken sich gegenseitig. Und wenn der eine Arm sich hebt und die Frau in der Muschelschale sich bespiegelt, so entsteht — ideell — eine reine Horizontale, die die Wirkung der Vertikalen wieder mächtig unterstützt. Bei einer solchen Figurenkonzeption wird die architektonische Begleitung (Nische mit Stufen) dann immer als etwas ganz Natürliches erscheinen. — Aus demselben Antrieb heraus, wenn auch nicht mit derselben Strenge der Durch-

führung, haben im Norden damals Dürer, Cranach, Orley ihre Venus- und Lucretienbilder gemalt, deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung vor allem nach der Tektonik der Bildfassung beurteilt sein will.

Wenn dann später Rubens das Thema weiterführt, so erstaunt man, wie rasch und wie selbstverständlich die Bilder den tektonischen Charakter abstreifen. Die große Andromeda* mit den hochgebundenen Armen vermeidet durchaus nicht die Vertikale, aber es kommt nicht mehr zu einer tektonischen Wirkung. Das Rechteck des Bildausschnittes erscheint in seinen Linien der Figur nicht mehr verwandt. Die Abstände der Figur vom Rahmen zählen nicht mehr als konstitutive Bildwerte. Der Körper, auch wenn er frontal gegeben ist, nimmt diese Frontalität nicht von der Bildfläche her. Die reinen Richtungsgegensätze sind aufgehoben, und im Körper spricht das Tektonische nur noch verhehlt und wie aus der Tiefe. Der Wirkungsakzent ist auf die andere Seite übergesprungen.

Das feierliche Repräsentationsbild, das kirchliche Heiligenbild vor allem, scheint auf tektonische Haltung immer angewiesen zu sein. Allein, wenn auch die Symmetrie im 17. Jahrhundert dauernd weitergebraucht wird, so ist die Art der Komposition für den Bildaufbau doch nicht mehr verbindlich. Die Figurenordnung kann symmetrisch gemeint sein, die Bilderscheinung ist es nicht. Wenn eine symmetrische Gruppe — was der Barock gern tut — verkürzt dargestellt wird, so kommt eben keine Bildsymmetrie mehr heraus. Verzichtet man aber auf Verkürzung, so stehen diesem Stil auch sonst Mittel genug zur Verfügung, dem Beschauer das Bewußtsein beizubringen, der Geist der Darstellung sei kein tektonischer, auch wenn man sich bis zu einem gewissen Grade auf Symmetrien einläßt. Das Werk des Rubens enthält sehr augenfällige Beispiele solcher symmetrisch-



Rubens

asymmetrischen Kompositionen. Es genügen aber schon ganz kleine Verschiebungen und Ungleichgewichtigkeiten, um den Eindruck tektonischer Ordnung nicht aufkommen zu lassen.

Als Raffael den Parnaß malte und die Schule von Athen, hat er auf eine allgemeine Überzeugung sich stützen können, daß für solche Versammlungen von idealer Stimmung das strenge Schema einer betonten Mitte das Rechte sei. Poussin in seinem Parnaß (Madrid) ist ihm darin gefolgt, allein trotz aller Bewunderung Raffaels hat er, als Mann des 17. Jahrhunderts, seiner Zeit doch gegeben, was sie forderten mit unscheinbaren Mitteln ist die Symmetrie ins Atektonische transponiert worden.

Eine analoge Entwicklung hat die holländische Kunst mit dem vielfigurigen Schützenstück durchgemacht. Die Rembrandtsche „Nachtwache" hat ihre cinquecentistischen Ahnen in rein tektonisch-symmetrischen Bildern. Natürlich kann man nicht sagen, Rembrandts Bild sei die Auflösung eines alten Symmetrieschemas: sein Ausgangspunkt liegt gar nicht auf dieser Linie. Aber Tatsache ist, daß für diese Porträtaufgabe die symmetrische Komposition (mit Mittelfigur und gleichmäßiger Verteilung der Köpfe auf beiden Seiten) einmal als die angemessene Form der Darstellung empfunden worden war, während das 17. Jahrhundert, selbst wo es sich ganz steif und gravitätisch gebärdet, sie schlechterdings nicht mehr als etwas Lebendiges anzuerkennen vermochte.

So hat der Barock auch im Historienbild das Schema abgelehnt. Schon für die klassische Kunst war die zentrische Anordnung nie die allgemeine Form gewesen, in der das Geschehen dargestellt wurde — man kann tektonisch komponieren ohne Betonung der Mittelachse —, allein sie erscheint doch sehr häufig und scheint in jedem Fall die Stimmung der Monumentalität für sich zu haben. Wenn nun Rubens die Himmelfahrt Mariä* (S. 174) gibt, so ist seine Absicht gewiß nicht minder auf das Feierliche gerichtet gewesen, als es bei der Assunta Tizians der Fall war, allein was im 16. Jahrhundert selbstverständlich war, die Hauptfigur auf der Mittelachse des Bildes emporzuführen, ist für Rubens bereits etwas Unerträgliches. Es beseitigt die klassische Vertikale und gibt der Bewegung einen schrägen Anlauf. Im gleichen Sinn hat er die tektonische Achse des Jüngsten Gerichts, wie er sie bei Michelangelo fand, ins Atektonische verschoben usw.

Noch einmal: Die zentrische Komposition ist nur eine singuläre Steigerung des Tektonischen. Man k a n n also eine Anbetung der Könige so redigieren, Lionardo hat es getan, und es gibt im Süden und Norden be-

rühmte Bilder, die diesem Typ folgen (vgl. den Cesare da Sesto in Neapel und den Meister des Marientodes in Dresden), aber man kann auch azentrisch komponieren und braucht trotzdem nicht ins Atektonische zu verfallen. Im Norden ist das die beliebtere Form (vgl. die Anbetung der Könige des Hans von Kulmbach im Berliner Museum), aber sie ist auch dem italienischen Cinquecento durchaus vertraut. Die Raffaelschen Teppiche rechnen gleichmäßig mit den zwei Möglichkeiten. Was hier relativ frei wirkt, erscheint doch vollkommen gebunden, sobald eine Vergleichung mit barocker Gelöstheit möglich wird.



Rubens

Wie auch die ländlich-idyllische Szene mit dem Geist der Tektonik sich durchsetzt, ersieht man vortrefflich an der kleinen „Ruhe auf der Flucht" von Isenbrant*. Von allen Seiten ist der tektonischen Wirkung der Mittelfigur vorgearbeitet. Die Anordnung auf der Achse allein tut es nicht, die Vertikale wird von den Seiten her gestützt und im Hintergrund weitergeführt, und die Formation des Bodens und der Gründe sorgt dafür, daß auch die Gegenrichtung zu Worte kommt. So unscheinbar und bescheiden das Motiv ist, das Bildchen wird damit ein Glied der großen Familie, der



Isenbrant

die „Schule von Athen“ angehört. Aber das Schema geht durch, auch wenn die Mittelachse unbetont bleibt, wie Barend von Orley* beim gleichen Thema es gemacht hat. Hier sind die Figuren zur Seite geschoben, ohne daß doch das Gleichgewicht erschüttert wäre. Natürlich kommt viel an auf den Baum. Er steht nicht in der Mitte, aber man spürt trotz der Abweichung sehr genau, wo die Mitte liegt; der Stamm ist keine mathematische Vertikale, aber man fühlt, daß er ein Verwandter der Rahmenlinien des Bildes ist; das ganze Gewächs geht rein in der Bildfläche auf. Damit ist der Stil schon festgelegt.

Gerade bei Landschaften sieht man sehr deutlich, wie das Maß der Bedeutsamkeit, das den geometrischen Werten im Bilde zugewiesen ist, hauptsächlich über den tektonischen Charakter entscheidet. Landschaften des 16. Jahrhunderts haben alle jenen nach Vertikalen und Horizontalen ausgerichteten Aufbau, der trotz aller „Natürlichkeit“ die innere Beziehung zu architektonischem Werk vollkommen fühlbar werden läßt. Die Stabilisierung des Gleichgewichtes der Massen, das Gefestigte der Flächenfüllung vollendet den Eindruck. Es sei gestattet, der Deutlichkeit halber mit einem Beispiel zu operieren, das kein reines Landschaftsbild ist, aber eben deswegen das Gepräge des Tektonischen um so klarer aufweist: Pateniers Taufe Christi* (Abb. S. 156).

Das Bild ist zunächst ein vorzügliches Beispiel für Flächenstil. Christus in einer Ebene mit dem Täufer, dessen Arm die Fläche nicht verläßt. Der Baum am Rande ist in dieselbe Zone einbezogen. Ein (brauner) Mantel, am Boden liegend, vermittelt. Lauter Breitformen in paralleler Schichtung, durch alle Gründe durch. Christus gibt den Grundton an.

Aber ebensogut läßt sich die Bildanordnung dem Begriff des Tektonischen unterstellen. Man wird dann von der reinen Vertikalität des Täuf-

lings ausgehen und wie diese Richtung durch Gegensätze herausgehoben ist. Der Baum ist durchaus in Beziehung zum Bildrand empfunden, von dem er Kraft empfängt, wie er andererseits den Bildabschluß festigt. Die Horizontalität der landschaftlichen Schichten geht ebenso zusammen mit den Grundlinien der Bildtafel. Spätere Landschaften lassen diesen Eindruck nie mehr aufkommen. Die Formen sperren sich gegen das Rahmenwerk, der Ausschnitt erscheint als zufällig und das Achsensystem bleibt unbetont. Dazu bedarf es keiner Gewaltsamkeiten. Bei jenem oft schon genannten „Blick auf Haarlem"* gibt Ruysdael das flache Gelände mit stillem tiefem Horizont. Es scheint unvermeidlich, daß diese eine, stark sprechende Linie als tektonischer Wert wirksam werde. Allein der Eindruck ist ein ganz anderer: man spürt nur die grenzenlose Weite des Raumes, für die kein Rahmen Bedeutung hat, und das Bild ist das typische Muster für jene Schönheit des Unendlichen, die erst der Barock zu fassen imstande gewesen ist.

4. Historisches und Nationales

Für die geschichtliche Erkenntnis dieses besonders vielfältigen Begriffspaares ist es wesentlich, sich von der Vorstellung frei zu machen, daß die primitive Stufe der Kunst die eigentlich tektonisch-gebundene gewesen sei. Gewiß gibt es für die Primitiven tektonische Schranken, nach allem Vorausgesagten wird man aber einsehen, daß die Kunst erst dann streng geworden ist, als sie zu vollkommener Freiheit gelangt war. Die ältere Malerei besitzt nichts, was sich an tektonischem Gehalt mit Lionardos Abendmahl oder Raffaels Wunderbarem Fischzug vergleichen ließe. Ein Kopf des Dirk Bouts* ist als Architektur lax empfunden



Van Orley



Patenier

gegenüber dem festen Gefüge bei Massys oder Orley*. Das Meisterwerk des Roger van der Weyden, sein Dreikönigsaltar in München, hat etwas Unsicheres und Schwankendes in den Richtungen, verglichen mit dem einfach klaren Achsensystem des 16. Jahrhunderts, und der Farbe fehlt der geschlossene Charakter, weil sie nicht mit den elementaren Kontrasten rechnet, die sich gegenseitig im Gleichgewicht halten. Und selbst in der nächsten Generation — wie weit entfernt ist noch Schongauer von der satten tektonischen Wirkung der Klassiker. Man hat die Empfindung, nichts sei recht verankert. Senkrechte und Wagrechte packen sich nicht. Die Front bleibt ohne Nachdruck, die Symmetrie wirkt schwach, und das Verhältnis von Fläche und Füllung behält etwas Zufälliges. Zum Beweis sei die Schongauersche Taufe Christi genannt, die man mit der klassischen Komposition des Wolf Traut (Germanisches Museum, Nürnberg) zusammenhalten möge: frontal in der Hauptfigur und rein zentrisch entwickelt, gibt sie den Typ des 16. Jahrhunderts in einer besonders strengen Fassung, wie ihn der Norden nicht lange festgehalten hat.

Während in Italien die geschlossenste Form als die lebendigste empfunden wurde, drängt die germanische Kunst, ohne sich auf die letzten Formulierungen überhaupt einzulassen, alsbald ins Entbundenere hinüber. Altdorfer

überrascht uns hier und da mit so freier Empfindung, daß er sich einer geschichtlichen Ordnung kaum zu fügen scheint. Allein auch er ist aus seiner Zeit nicht herausgesprungen. Wenn die Mariengeburt der Münchner Pinakothek so aussieht, als ob sie aller Tektonik widerspräche, so würde doch allein die Art, wie der Engelkranz im Bilde sitzt und wie der große weihrauchspendende Engel rein zentral angeordnet ist, jeden Versuch unmöglich machen, die Komposition in einen späteren Zusammenhang einzuschmuggeln.

In Italien ist es Correggio, der bekanntlich sehr früh mit der klassischen Form bricht. Er spielt nicht mit einzelnen Verschiebungen, hinter denen man das tektonische System doch immer noch als normgebend durchfühlt, wie etwa Paolo Veronese, sondern er ist innerlich und von Grund aus atektonisch geartet. Immerhin sind es erst Anfänge, und es wäre von vornherein unrichtig, ihn als Lombarden an florentinisch-römischen Mustern zu messen. Ganz Oberitalien hat über streng und nicht-streng sich immer ein eigenes Urteil vorbehalten.

Eine Geschichte des tektonischen Stils kann nicht geschrieben werden,



Ruysdael



Bouts

ohne auf nationale und landschaftliche Unterschiede einzugehen. Der Norden, wie gesagt, hat von jeher atektonischer empfunden als Italien. Richtung und „Regel" erscheint hier leicht als das Lebentötende. Nordische Schönheit ist nicht eine Schönheit des In-sich-Geschlossenen und Begrenzten, sondern des Grenzenlosen und Unendlichen.

Plastik

Daß die plastische Figur als solche keinen andern Bedingungen untersteht als die Figur der Malerei, ist selbstverständlich. Das Problem von Tektonik und Atektonik wird ein besonderes für die Plastik erst als Problem der Aufstellung oder, anders ausgedrückt, als Problem der Beziehung zur Architektur.

Es gibt keine Freifigur, die nicht in der Architektur ihre Wurzeln hätte. Der Sockel, die Anlehnung an eine Wand, die Orientierung im Raum — es sind alles architektonische Momente. Nun geschieht hier etwas Ähnliches, wie wir es im Verhältnis von Bildfüllung und Bildrahmen beobachtet haben: nach einer Periode gegenseitiger Rücksichtnahme fangen die Elemente an sich zu entfremden. Die Figur entwindet sich der Nische, sie will die Mauer im Rücken nicht mehr als verbindliche Macht anerkennen, und je weniger in der Gestalt die tektonischen Achsen fühlbar bleiben, um so mehr reißt die verwandtschaftliche Beziehung zu jeder Art von baulicher Unterlage.

Wir verweisen auf die Illustrationen auf Seite 64/65 zurück. Der Figur des Puget fehlen die Vertikalen und Horizontalen, alles ist Schräglinie und drängt damit aus dem architektonischen System der Nische heraus, aber auch der Raum der Nische wird nicht mehr respektiert. Es kommt zu Überschneidungen der Ränder und die vordere Ebene ist durchstoßen. Der Widerspruch ist aber noch nicht die Willkür. Das Element des Atektonischen kommt hier erst zur Geltung, indem es sich von einem gegensätzlichen Element abheben kann, und insofern ist dieser barocke Freiheitsdrang etwas

anderes als die lockere Haltung der Primitiven, die nicht wissen, was sie tun. Wenn Desiderio am Marsuppini-Grabmal in Florenz ein paar wappenhaltende Knaben einfach an die Pilasterfüße heranschiebt, ohne sie im Aufbau eigentlich zu verankern, so ist das ein Zeichen von noch unentwickeltem tektonischen Gefühl, die Art aber, wie der Barock mit seiner Plastik die Bauglieder überschneidet, ist bewußte Negation der tektonischen Schranken. In der römischen Kirche von S. Andrea beim Quirinal läßt Bernini den Titelheiligen aus dem Segmentgiebel emporschweben in den freien Raum. Man kann sagen, das liege in der Konsequenz der Bewegungsdarstellung, allein das Jahrhundert erträgt auch bei ganz ruhigen Motiven nicht mehr das tektonisch Geschichtete und die Konsonanz von Figur und baulicher Ordnung. Es ist trotzdem kein Widerspruch, wenn gerade diese atektonische Plastik sich von der Architektur gar nicht trennen kann.

Daß die klassische Figur sich mit so großer Entschiedenheit in die Fläche einstellt, läßt sich auch als tektonisches Motiv begreifen, ebenso wie die barocke Drehung der Figur, daß sie der Fläche sich entwindet, dem atektonischen Geschmack entsprechen mußte. Wo Figuren als Reihe aufgestellt sind, sei es am Altar oder an einer Wand, da wird es Regel, daß sie in einem Winkel zur Hauptfläche stehen. Es gehört mit zum Reiz einer Rokokokirche, daß die Plastik sich blumenhaft freigemacht hat.

Erst der Klassizismus führt wieder zur Tektonik zurück. Um von allen andern Äußerungen zu schweigen: als Klenze den Thronsaal der Münchner Residenz einrichtete und Schwanthaler die Ahnen des Königshauses modellierte, da konnte gar kein Zweifel sein, daß die Figuren mit den Säulen in Reih und Glied zu stehen hatten. Die analoge Aufgabe im Kaisersaal des Klosters Ottobeuren ist vom Rokoko so gelöst worden, daß von den Figuren je zwei sich immer etwas entgegenwenden, womit dann grundsätzlich die Unabhängigkeit von der Wandflucht bekundet ist, ohne daß die Figuren aufhörten, Wandfiguren zu sein.

Architektur

Die Malerei *kann*, die Architektur *muß* tektonisch sein. Die Malerei entwickelt die ihr eigentümlichen Werte erst ganz, wo sie sich von der Tektonik lossagt; für die Architektur wäre ein Aufheben des tektonischen Gerüstes gleichbedeutend mit Selbstvernichtung. Was in der Malerei von Natur der Tektonik angehört, ist eigentlich nur der Rahmen, die Entwicklung läuft aber eben in der Art, daß sich das Bild dem Rahmen entfremdet;

die Baukunst ist im Stamm tektonisch und nur die Dekoration scheint sich freier gebärden zu können.

Nichtsdestoweniger ist die Erschütterung der Tektonik, wie sie die Geschichte der darstellenden Kunst zeigt, von analogen Vorgängen auch in der Baukunst begleitet gewesen. Wo man sich scheut, von einer atektonischen Phase zu sprechen, wird der Begriff „Offene Form" als Gegensatz zu „Geschlossener Form" ohne Anstoß benützt werden können.

Die Erscheinungsformen gerade dieses Begriffes sind sehr mannigfaltig. Man wird sich die Übersicht erleichtern, wenn man sie gruppenweise auseinanderhält.

Zunächst ist der tektonische Stil der Stil der gebundenen Ordnung und der klaren Gesetzmäßigkeit, der atektonische dagegen der Stil der mehr oder weniger verhehlten Gesetzmäßigkeit und der entbundenen Ordnung. Dort ist der Lebensnerv in aller Wirkung die Notwendigkeit der Fügung, die völlige Unverschiebbarkeit, hier spielt die Kunst mit dem Schein des Regellosen. Sie spielt, denn im ästhetischen Sinn ist natürlich in aller Kunst die Form eine notwendige; aber der Barock versteckt gern die Regel, löst die Rahmungen und Gliederungen, führt die Dissonanz ein und streift in der Dekoration bis an den Eindruck des Zufälligen.

Weiterhin gehört zum tektonischen Stil alles, was im Sinn der Begrenzung und der Sättigung wirkt, während der atektonische Stil die geschlossene Form öffnet, das heißt die gesättigte Proportion in eine weniger gesättigte überführt; die fertige Gestalt wird ersetzt durch die scheinbar unfertige, die begrenzte durch die unbegrenzte. An Stelle des Eindrucks der Beruhigung entsteht der Eindruck von Spannung und Bewegung.

Damit verbindet sich — und das ist der dritte Punkt — die Umbildung der starren Form in die flüssige Form. Nicht daß die gerade Linie und der rechte Winkel ausgeschaltet wäre, es genügt, daß da und dort ein Fries bauchig gestaltet wird, ein Haken sich zur Kurve krümmt, um die Vorstellung zu erzeugen, es sei ein Wille nach dem Atektonisch-Freien immer schon vorhanden und warte nur auf seine Gelegenheit. Für die klassische Empfindung ist das streng-geometrische Element Anfang und Ende, gleichmäßig bedeutsam für den Grundriß wie für den Aufriß, im Barock wird man bald spüren, es sei zwar der Anfang, aber nicht das Ende. Es geschieht hier etwas Ähnliches wie in der Natur, wenn sie von den kristallinischen Gestaltungen zu den Formen der organischen Welt aufsteigt. Das

eigentliche Feld der vegetabilisch-freien Formen ist natürlich nicht die große Architektur, sondern das von der Mauer losgelöste Möbel.

Verschiebungen dieser Art sind kaum denkbar, ohne daß in der Auffassung der Materie eine Wandlung stattgefunden hätte. Es ist, als ob der Stoff überall sich erweicht hätte. Er ist nicht nur bildsamer geworden in der Hand des Werkmanns, sondern er selbst ist erfüllt von einem vielfältigen Formtrieb. Das ist zwar in aller Architektur als Kunst der Fall und ihre eigentliche Voraussetzung, aber gegenüber den elementar beschränkten Äußerungen der eigentlich tektonischen Architektur treffen wir hier auf einen Reichtum und eine Beweglichkeit in der Formbildung, daß wir noch einmal das Gleichnis der organischen und der anorganischen Natur anzurufen veranlaßt sind. Nicht nur, daß die Dreiecksform eines Giebels sich zur flüssigen Kurve erweicht, die Mauer selber biegt sich wie ein Schlangenkörper lebendig aus- und einwärts. Die Grenze zwischen den eigentlichen Formgliedern und dem, was nur Stoff ist, hat sich verwischt.

Indem wir uns nun anschicken, die einzelnen Punkte etwas genauer zu charakterisieren, mag es nicht überflüssig sein, zu wiederholen, daß ein gleichbleibender Formenapparat natürlich Grundbedingung des Prozesses ist. Die Atektonik des italienischen Barock ist bedingt durch den Umstand, daß die durch Generationen bekannten Formen der Renaissance in diesem Stil weiterleben. Hätte Italien damals die Invasion einer neuen Formenwelt erlebt (wie das gelegentlich in Deutschland vorgekommen ist), so hätte die Zeitstimmung dieselbe sein können, die Architektur als ihr Ausdruck würde aber nicht die gleichen Motive des Atektonischen entwickelt haben, die wir jetzt vorfinden. Ebenso ist es im Norden mit der Spätgotik bestellt. Die Spätgotik hat ganz analoge Phänomene der Formbildung und Formkombination erzeugt. Man wird sich aber hüten, sie lediglich aus dem Geist der Zeit erklären zu wollen; sie sind möglich geworden, weil die Gotik schon so lange im Rollen war und schon so viele Generationen hinter sich hatte. Die Atektonik ist auch hier gebunden an den Spätstil.

Die nordische Spätgotik reicht bekanntlich bis ins 16. Jahrhundert hinein. Man ersieht daraus, daß die Entwicklung im Süden und im Norden zeitlich sich nicht ganz decken kann. Sie deckt sich aber auch sachlich nicht völlig, indem für Italien ein viel strengerer Begriff von geschlossener Form das Nützliche ist und die Überführung des Gesetzlichen in das scheinbar Gesetzlose hier ebensoweit hinter den nordischen Möglichkeiten zurückblieb wie die Auffassung der Form als einer fast vegetabilisch frei sprießenden.

Die italienische Hochrenaissance hat auf dem Boden ihrer besonderen Werte dasselbe Ideal der absolut geschlossenen Form verwirklicht, wie etwa die Hochgotik mit ganz anderem Ausgangspunkt es getan hat. Der Stil kristallisiert sich in Bildungen, die den Charakter des Schlechthin-Notwendigen tragen, wo jeder Teil an seiner Stelle und in seiner Gestalt als unveränderlich und unverschiebbar erscheint. Die Primitiven haben die Vollendung geahnt, aber noch nicht klar gesehen. Die Florentiner Wandgräber des Quattrocento, im Stil des Desiderio oder des Antonio Rossellino, haben alle noch etwas Unsicheres in der Erscheinung: die einzelne Figur ist nicht fest verankert. Da schwimmt ein Engel auf der Wandfläche, da steht ein Wappenhalter neben dem Fuß des Eckpfeilers, beide ohne wirklich festgelegt zu sein und ohne den Beschauer zu überzeugen, daß nur diese Form hier möglich gewesen sei und keine andere. Mit dem 16. Jahrhundert hört das auf. Überall ist das Ganze so organisiert, daß kein Hauch von Willkür übrig bleibt. Den eben genannten Florentiner Beispielen wären etwa die römischen Prälatengräber des A. Sansovino in S. M. del Popolo gegenüberzustellen, ein Typus, auf den auch die weniger tektonisch gesinnten Landschaften wie Venedig unmittelbar reagieren. Die offenbarte Gesetzmäßigkeit ist die höchste Form des Lebens.

Auch für den Barock bleibt natürlich die Schönheit das Notwendige, aber er spielt mit dem Reiz des Zufälligen. Auch für ihn ist das Einzelne gefordert und bedingt vom Ganzen, allein es soll nicht als gewollt erscheinen. Wer wird von Zwang reden bei den Bildungen der klassischen Kunst: alles fügt sich dem Ganzen und lebt doch sich selber! Allein das erkennbare Gesetz ist der späteren Zeit unerträglich. Auf dem Grunde einer mehr oder weniger verhehlten Ordnung sucht man jenen Eindruck von Freiheit zu gewinnen, der allein das Leben zu verbürgen schien. Berninis Grabmäler sind besonders kühne Muster von derartig entbundenen Kompositionen, obwohl ja das Schema der Symmetrie festgehalten ist. Die Lockerung des Eindrucks der Gesetzmäßigkeit ist aber auch an zahmeren Werken unverkennbar.

Am Urban-Grabmal hat Bernini ein paar Bienen, die Wappentiere des Papstes, da und dort als zufällige Punkte hingesetzt. Gewiß nur ein kleines Motiv, das den Bau nach seinen tektonischen Grundlagen nicht erschüttert, aber doch — wie undenkbar war dieses Spielen mit dem Zufälligen in der Hochrenaissance!

Für die große Architektur sind die Möglichkeiten des Atektonischen na-

türlich beschränktere. Das Grundsätzliche aber bleibt das gleiche: daß die Schönheit Bramantes die Schönheit der geoffenbarten Gesetzmäßigkeit ist und die Schönheit Berninis die Schönheit einer mehr verborgenen Gesetzmäßigkeit. Worin das Gesetzliche besteht, läßt sich nicht mit einem Worte sagen. Es besteht in der Konsonanz der Formen, in gleichmäßig durchgehenden Verhältnissen, es besteht in rein herausgearbeiteten Kontrasten, die sich gegenseitig tragen, es besteht in der strengen Gliederung, daß jeder Teil als ein in sich begrenzter erscheint, es besteht in einer bestimmten Ordnung in der Folge des Nebeneinanders der Formen usw. Und auf allen Punkten ist das Verfahren des Barock das gleiche: nicht an der Stelle des Geordneten das Ungeordnete zu setzen, aber den Eindruck des Streng-Gebundenen in den Eindruck des Freieren umzuwandeln. Immer spiegelt sich das Atektonische noch in der Tradition des Tektonischen. Es kommt alles darauf an, von wo man ausgegangen ist: die Lösung des Gesetzes bedeutet nur etwas für den, dem das Gesetz einmal Natur gewesen ist.

Ein einziges Beispiel: Bernini gibt im Palazzo Odescalchi* eine Kolossalordnung in Pilastern, die zwei Stockwerke zusammenfaßt. Das ist an sich nichts Außerordentliches. Palladio wenigstens hat das auch. Allein die Folge der zwei großen Fensterreihen übereinander, die als Horizontalmotive die Pilasterreihe durchsetzen, ohne Zwischengelenk, ist eine Disposition, die als atektonisch empfunden werden mußte, nachdem das klassische Gefühl überall die klaren Gelenke und die reinliche Scheidung der Teile verlangt hatte.

Am Palazzo di Montecitorio bringt Bernini den Gesimsstreifen (in Verbindung mit Eckpilastern, die zwei Stockwerke zusammenfassen), allein das Gesims wirkt doch nicht tektonisch, gelenkmäßig im alten Sinn, weil es sich an den Pilastern totläuft, ohne irgendwie gestützt zu sein. In gesteigertem Maße wird man hier — bei einem so unscheinbaren und nicht einmal neuen Motiv — der Relativität aller Wirkungen inne werden: es gewinnt seine eigentliche Bedeutung erst durch die Tatsache, daß Bernini in Rom an Bramante nicht vorbeisehen konnte.

Die durchgreifenderen Verschiebungen vollziehen sich auf dem Felde der Proportionalität. Die klassische Renaissance arbeitete mit durchgehenden Verhältnissen, so daß ein und dieselbe Proportion in verschiedenem Ausmaß sich wiederholt, planimetrische und kubische Proportionen. Das ist ein Grund, warum alles so gut „sitzt". Der Barock weicht dieser klaren Verhältnismäßigkeit aus und sucht mit einer versteckteren Harmonie der Teile

den Eindruck des Völlig-Fertigen zu überwinden. In den Proportionen selber aber drängt sich das Gespannte und Ungesättigte vor das Ausgeglichen-Ruhende.

Im Gegensatz zur Gotik hat die Renaissance sich Schönheit immer als eine Art von Sättigung vorgestellt. Es ist nicht die Sättigung der Stumpfheit, aber jenes Verhältnis zwischen Streben und Ruhe, das wir als einen bleibenden Zustand empfinden. Der Barock hebt diese Sättigung auf. Die Proportionen verschieben sich ins Bewegtere, Fläche und Füllung gehen nicht mehr ineinander auf, kurz, es geschieht all das, was für uns das Phänomen einer Kunst leidenschaftlicher Spannung ergibt. Aber nun vergesse man doch nicht, daß der Barock nicht bloß pathetische Kirchenbauten hervorgebracht hat, sondern daß es daneben auch eine Architektur der mittleren Lebensstimmung gibt. Was wir hier beschreiben, sind nicht die Steigerungen der Ausdrucksmittel, die die neue Kunst bei mächtiger Erregung aufwendet, sondern wie, bei ganz ruhigem Pulsschlag, der Begriff des Tektonischen sich gewandelt hat. Wir haben landschaftliche Bilder des atektonischen Stils, die den tiefsten Frieden atmen, genau so gibt es eine atektonische Architektur, die nicht anders als still und beglückend wirken will. Aber auch für sie sind die alten Schemata unbrauchbar geworden. Das Lebendige, ganz allgemein genommen, hat jetzt eine andere Gestalt.

So ist es zu verstehen, wenn die Formen mit dem ausgesprochenen Charakter des Bleibenden absterben. Das Oval verdrängt nicht völlig den Kreis, allein wo der Kreis noch vorkommt, z. B. im Grundriß, wird er durch die besondere Behandlung das gleichmäßig Satte verloren haben. Unter den Rechtecksproportionen besitzt das Verhältnis des goldenen Schnittes eine ausgezeichnete Wirkung im Sinne des Geschlossenen, man wird alles tun, gerade diese Wirkung nicht aufkommen zu lassen. Das Fünfeck von Caprarola (Vignola) ist eine völlig beruhigte Figur, wenn aber die Front des Palazzo di Montecitorio (Bernini) sich in fünf Flächen bricht, so geschieht das unter Winkeln, die etwas Unfaßbares und darum Scheinbar-Bewegliches an sich haben. Pöppelmann verwendet dasselbe Motiv bei den großen Zwingerpavillons. Auch die Spätgotik kennt es schon (Rouen, S. Maclou).

Analog dem, was schon bei den Bildern beobachtet wurde, entfremdet sich in der Dekoration die Füllung der gegebenen Fläche, während für die klassische Kunst das vollkommene Ineinanderaufgehen der beiden Elemente die Grundlage aller Schönheit gewesen war. Das Prinzip bleibt das gleiche,

wo kubische Werte in Frage kommen. Als Bernini in St. Peter sein großes Tabernakel (mit den vier gewundenen Säulen) aufzustellen hatte, war jedermann sich bewußt, daß die Aufgabe in erster Linie eine Proportionsaufgabe sei. Bernini erklärte, die gelungene Lösung der zufälligen Eingebung (Caso) zu verdanken. Damit wollte er sagen, daß er sich nicht auf eine Regel stützen konnte, man ist aber versucht, die Äußerung dahin zu ergänzen, daß es auch die Schönheit der als zufällig wirkenden Form war, die er haben wollte.

Wenn der Barock die starre Form in die flüssige umwandelt, so ist auch das ein Motiv, wo er sich mit der späten Gotik trifft, nur daß die Erweichung weiter getrieben ist. Es wurde schon bemerkt, wie wenig dabei die Absicht waltet, alle Form ins Fließende überzuführen: Das Reizvolle ist der Übergang, wie sich die freie Form der starren entwindet. Ein paar vegetabilisch freie Konsolen am Kranzgesims genügen schon, den Glauben an einen allgemeineren Willen zum Atektonischen beim Beschauer zu erzeugen; umgekehrt ist bei den vollendetsten Beispielen gelöster Form im Rokoko der Gegensatz der Außenarchitektur durchaus nötig, um die Binnenräume mit ihren abgerundeten Ecken und den fast unmerkbaren Übergängen von Wand in Decke richtig wirken zu lassen.

Freilich wird auch bei einer solchen Außenarchitektur nicht zu verkennen sein, daß der architektonische Körper seiner ganzen Art nach ein anderer geworden ist. Die Grenzen der einzelnen Formgattungen haben sich verwischt. Früher scheidet sich die Mauer deutlich von dem, was nicht Mauer ist, jetzt kann es geschehen, daß sich die Flucht der Quadern unmittelbar in ein Portal — etwa mit viertelkreisförmigem Grundriß — umsetzt. Der Übergänge von den dumpferen und gebundeneren Formen zu den freieren und differenzierteren sind viele und schwer faßbare. Der Stoff scheint ein lebendigerer geworden zu sein und der Gegensatz der eigentlichen Formglieder kommt nicht mehr mit der alten Schärfe zum Ausdruck. So ist es möglich, daß sich — in Innenräumen des Rokoko — ein Pilaster zu einem bloßen Schatten, zu einem bloßen Hauch auf der Fläche der Wand verflüchtigt.

Der Barock befreundet sich aber auch mit der rein naturalistischen Form. Nicht um ihrer selbst willen, sondern als Gegensatz, zu dem hinauf oder aus dem heraus sich das Tektonische entwickelt. Der naturalistische Stein ist zugelassen. Die naturalistische Draperie findet ausgedehnte Verwendung. Und ein naturalistisches Blumengehänge, das ganz frei über die Form weggeht, kann — in letzten Fällen — die alte Pilasterfüllung mit stilisiertem Pflanzenwerk ersetzen.

Damit ist natürlich allen Anordnungen mit festgehaltener Mitte und symmetrischer Entwicklung der Stab gebrochen.

Es ist interessant, auch hier die analogen Erscheinungen der Spätgotik zu vergleichen (naturalistisches Astwerk; unendliche, in sich unbegrenzte Muster als Flächenfüllungen).

Jedermann weiß, daß das Rokoko durch einen neuen Stil der strengen Tektonik abgelöst wurde. Dabei bestätigt sich der innere Zusammenhang der Motive: Die Formen der geoffenbarten Gesetzmäßigkeit treten vor, die regelmäßige Teilung ersetzt wieder die frei-rhythmische Folge, der Stein wird hart und der Pilaster bekommt wieder die gliedernde Kraft, die er seit Bernini verloren hatte.



P. Brueghel d. Ä.

IV. Vielheit und Einheit

(Vielheitliche Einheit und einheitliche Einheit)

Malerei

1. Allgemeines

Das Prinzip der geschlossenen Form setzt schon die Auffassung des Bildwerkes als einer Einheit voraus. Erst wenn die Gesamtheit der Formen als ein Ganzes gefühlt ist, kann man sich dieses Ganze gesetzmäßig geordnet denken, gleichgültig, ob nun eine tektonische Mitte herausgebildet ist oder eine freiere Ordnung waltet.

Dieses Gefühl für Einheit entwickelt sich nur allmählich. Es gibt nicht einen bestimmten Moment in der Kunstgeschichte, wo man sagen könnte: jetzt ist es da; auch hier muß man mit lauter relativen Werten rechnen.

Ein Kopf ist ein Formganzes, das die florentinischen Quattrocentisten gewiß ebenso wie die alten Niederländer als solches, nämlich als Ganzes, gefühlt haben. Wenn man aber einen Kopf des Raffael oder des Quinten Massys zur Vergleichung heranzieht, so fühlt man sich einer anderen Anschauung gegenüber, und sucht man den Gegensatz zu fassen, so ist es im letzten Grunde doch der Gegensatz eines Sehens im einzelnen und eines Sehens im ganzen. Nicht daß jenes kümmerliche Zusammenstellen von Einzelheiten gemeint sein könnte, über die der Lehrer den Malschüler mit immer erneuter Korrektur hinwegzubringen versucht — derartige Qualitätsvergleiche fallen hier ganz außer Betracht, allein die Tatsache bleibt, daß im Vergleich mit den Klassikern des 16. Jahrhunderts diese alten Köpfe uns immer mehr im Detail beschäftigen und ein geringeres Maß von Zusammenhang zu besitzen scheinen, während man dort von jeder Einzelform gleich aufs Ganze gewiesen wird. Man kann nicht das Auge sehen, ohne die äußere Form der Augenhöhle wahrzunehmen, wie sie zwischen Stirn und Nase und Backenknochen eingebettet ist, und der Horizontalität des Augenpaares und des Mundes antwortet gleich die Vertikalität der Nase: es ist eine Kraft in der Form, das Sehen aufzuwecken und zu einer einheitlichen Auffassung des Vielen zu zwingen, der sich auch ein stumpfer Betrachter kaum entziehen kann. Er wird munter und fühlt sich plötzlich als ein anderer Kerl.

Und derselbe Unterschied waltet zwischen einer Bildkomposition des 15. und des 16. Jahrhunderts. Dort das Zerstreute, hier das Zusammengefaßte; dort bald die Armut des Vereinzelten, bald die Unentwirrbarkeit des Allzuvielen, hier ein gegliedertes Ganzes, wo jeder Teil für sich spricht und faßbar ist und doch sofort in seinem Zusammenhang mit dem Ganzen, als Glied einer Gesamtform sich zu erkennen gibt.

Indem wir auf diese Dinge hinweisen, die den Unterschied der klassischen und der vorklassischen Zeit ausmachen, gewinnen wir erst die Grundlage für unser eigentliches Thema. Allein hier macht sich nun gleich der Mangel an unterscheidenden Worten aufs empfindlichste geltend: im selben Moment, wo wir die Einheit des Komponierens als ein wesentliches Merkmal der Cinquecentokunst nennen, müssen wir sagen, daß wir gerade das Zeitalter Raffaels als eine Epoche der Vielheit der späteren Kunst mit ihrer Tendenz nach Einheit gegenüberstellen wollen. Und diesmal ist es nicht ein Aufsteigen von der ärmeren zur reicheren Form, sondern es sind zwei verschiedene Typen, die, jeder für sich, ein Letztes darstellen. Das 16. Jahrhundert wird nicht diskreditiert durch das 17., denn hier handelt es sich nicht um einen Unterschied der Qualität, sondern um etwas generell Neues.

Ein Kopf des Rubens ist nicht besser im ganzen gesehen als ein Kopf von Dürer oder von Massys, aber die selbständige Ausbildung der einzelnen Teile ist aufgehoben, die hier das Formganze doch als eine (relative) Vielheit erscheinen läßt. Die Seicentisten visieren auf ein bestimmtes Hauptmotiv, dem sie alles andere unterordnen. Nicht mehr die einzelnen Elemente des Organismus, wie sie sich gegenseitig bedingen und in Harmonie halten, werden im Bilde wirksam, sondern aus dem in einheitlichen Fluß gebrachten Ganzen heben sich einzelne Formen als die unbedingt führenden heraus, so aber, daß auch diese führenden Formen für den Blick nichts Trennbares, nichts, was sich absondern ließe, bedeuten.

Im vielfigurigen Historienbild läßt sich das Verhältnis vielleicht am sichersten klarmachen.

Der biblische Bilderkreis kennt als eines seiner reichsten Motive die Kreuzabnahme des Herrn, ein Geschehen, das viele Hände in Bewegung setzt und starke psychologische Kontraste enthält. Wir besitzen eine klassische Redaktion des Themas in dem Bilde des Daniele da Volterra in Trinità dei Monti in Rom. Hier hat man immer bewundert, wie die Figuren als lauter selbständige Stimmen ausgebildet sind und doch so ineinandergreifen, daß jede ihr Gesetz vom Ganzen aus zu empfangen scheint. Eben das ist renaissancemäßige Fü-

gung. Wenn später Rubens, als Wortführer des Barock, in einem Frühwerk denselben Stoff behandelt, so ist das erste, worin er vom klassischen Typ abweicht: das Zusammenschmelzen der Figuren zu einer einheitlichen Masse, aus der die einzelne Figur kaum mehr herausgelöst werden kann. Unterstützt von Mitteln der Lichtführung, läßt er einen mächtigen Strom von hoch oben her schräg durch das Bild gehen. Bei dem weißen Leintuch, das vom Querbalken herkommt, setzt es ein, der Körper Christi liegt in derselben Bahn und die Bewegung mündet in der Bucht der vielen Gestalten, die sich drängen, den Herabgleitenden zu empfangen. Nicht mehr wie bei Daniele da Volterra die zurücksinkende Maria als zweites Interessezentrum abgelöst vom Hauptvorgang — sie steht und ist der Masse am Kreuz durchaus eingebunden. Will man die Veränderung der anderen Figuren mit einem allgemeinen Wort bezeichnen, so kann man nur sagen: es hat jede einen Teil ihrer Selbständigkeit zugunsten der Allgemeinheit geopfert. Der Barock rechnet grundsätzlich nicht mehr mit einer Vielheit selbständiger Teile, die harmonisch zusammengreifen, sondern mit einer absoluten Einheit, in der der einzelne Teil sein Sonderrecht verloren hat. Dabei akzentuiert sich aber das Hauptmotiv mit einer bisher unerhörten Kraft.


Rembrandt

Man darf nicht einwenden, das seien weniger Unterschiede der Entwicklung, als Unterschiede des nationalen Geschmacks. Gewiß hat Italien eine Vorliebe für den klaren Einzelteil immer bewahrt, aber der Unterschied behauptet sich auch in jeder Vergleichung des italienischen Seicento mit dem italienischen Cinquecento, oder wenn man im Norden Rembrandt und Dürer zusammenstellt. Obgleich die nordische Phantasie, im Gegensatz zu

Italien, immer mehr auf das Ineinander der Glieder ausgegangen ist, so wirkt eine Dürersche Kreuzabnahme eben doch, verglichen mit Rembrandt*, als der vollkommen ausgeprägte Gegensatz einer Komposition mit selbständigen Figuren gegenüber einer Komposition mit unselbständigen Figuren. Rembrandt reißt die Geschichte zusammen auf das Motiv von zwei Lichtern, ein starkes, steiles oben links und ein schwächeres, liegendes unten rechts. Damit ist schon alles Wesentliche angedeutet: der nur in Teilstücken sichtbare Leichnam wird herabgelassen und soll ausgebreitet werden auf dem am Boden liegenden Bahrtuch. Das „Herab" der Kreuzabnahme ist auf einen kürzesten Ausdruck gebracht.

Es stehen sich also gegenüber die vielheitliche Einheit des 16. Jahrhunderts und die einheitliche Einheit des 17. Jahrhunderts, mit anderen Worten: das gegliederte Formensystem der Klassik und der (unendliche) Fluß des Barock. Und wie aus den vorigen Beispielen ersichtlich ist, spielen bei dieser barocken Einheit zwei Dinge zusammen: die Auflösung der selbständigen Funktion der Einzelformen und die Herausbildung eines dominierenden Gesamtmotivs. Das kann mit mehr plastischen Werten geschehen wie bei Rubens oder mit mehr malerischen wie bei Rembrandt. Das Beispiel der Kreuzabnahme ist auch nur für einen Einzelfall bezeichnend, die Einheit erscheint unter vielen Formen. Es gibt eine Einheit der Farbe wie der Lichtführung und eine Einheit der figürlichen Komposition wie der Formauffassung bei einem einzelnen Kopf oder Körper.

Das ist das Interessanteste: Das dekorative Schema wird zu einer Form der Naturauffassung. Nicht nur, daß die Bilder des Rembrandt nach einem anderen System gebaut sind als die Bilder Dürers, die Dinge sind anders gesehen. Vielheit und Einheit sind gleichsam Gefäße, in denen der Inhalt der Wirklichkeit aufgefangen wird und Gestalt annimmt. Nicht so ist das zu verstehen, daß eine beliebige dekorative Formel der Welt über den Kopf gestülpt würde: der Stoff spricht schon mit. Man sieht nicht nur anders, sondern man sieht eben auch a n d e r e s. Aber alle sog. Naturnachahmung hat nur dann eine künstlerische Bedeutung, wenn sie von dekorativen Instinkten eingegeben ist und wieder dekorative Werte erzeugt. Daß der Begriff einer vielheitlichen und einer einheitlichen Schönheit auch losgelöst von allem imitativen Inhalt existiert, beweist die Architektur.

Die zwei Typen stehen als selbständige Werte nebeneinander und es geht nicht an, die spätere Form nur als graduelle Steigerung der ersten aufzufassen. Selbstverständlich war der Barock überzeugt, daß er erst die Wahr-

heit gefunden habe und die Renaissance nur eine Vorform bedeute, aber der Historiker wird anders urteilen. Die Natur läßt sich auf mehr als eine Art interpretieren. Und darum hat es geschehen können, daß gerade im Namen der Natur die barocke Formel am Ende des 18. Jahrhunderts verdrängt und wieder durch die klassische ersetzt wurde.

2. Die Hauptmotive

Von dem Verhältnis der Teile zum Ganzen ist also in diesem Kapitel die Rede. Daß der klassische Stil seine Einheit gewinnt, indem er die Teile zu freien Gliedern verselbständigt, und daß der barocke Stil die gleichmäßige Selbständigkeit der Teile zugunsten eines mehr einheitlichen Gesamtmotivs aufhebt. Dort Koordination der Akzente, hier Subordination.

Alle bisherigen Kategorien haben diese Einheit vorbereitet. Das Malerische ist die Erlösung der Formen aus ihrer Isoliertheit, das Prinzip des Tiefenhaften ist kein anderes, als die Folge getrennter Schichten durch einen einheitlichen Tiefenzug zu ersetzen, und der atektonische Geschmack löst das starre Gefüge geometrischer Verhältnisse ins Fließende auf. Es läßt sich nicht vermeiden, stellenweise schon Bekanntes wieder zu sagen, der wesentliche Gesichtspunkt der Betrachtung bleibt doch ein neuer.

Es geschieht nicht von selbst und von Anfang an, daß die Teile als freie Glieder eines Organismus funktionieren. Bei den Primitiven ist der Eindruck dadurch unterbunden, daß die Teilform entweder zu zerstreut bleibt oder wirr und ungeklärt erscheint. Erst wo das Einzelne als notwendiger Teil des Ganzen wirkt, spricht man von organischer Fügung, und erst da, wo das Einzelne, eingebunden in das Ganze, doch als unabhängig funktionierendes Glied empfunden wird, hat der Begriff von Freiheit und Selbständigkeit einen Sinn. Das ist das klassische Formsystem des 16. Jahrhunderts und es bedingt, wie gesagt, keinen Unterschied, ob wir unter dem Ganzen einen einzelnen Kopf verstehen oder eine vielfigurige Historie.

Der Dürersche Holzschnitt des Todes der Maria* (1510) läßt dadurch alles Ältere hinter sich, daß die Teile ein System bilden, wo jeder an seiner Stelle vom Ganzen bedingt erscheint und dabei doch vollkommen selbständig wirkt. Das Bild ist ein vorzügliches Beispiel tektonischer Komposition — alles ist auf klarsprechende, geometrische Kontraste gebracht —, aber daneben will dieses Verhältnis der (relativen) Koordination selbständiger Werke immer auch als etwas Neues begriffen sein. Wir nennen es das Prinzip der vielheitlichen Einheit.



Rembrandt



Dürer

Der Barock würde die Begegnung reiner Horizontalen und Vertikalen vermieden oder unscheinbar gemacht haben, man hätte nicht mehr den Eindruck eines gegliederten Ganzen: die Teilformen, sei es der Betthimmel oder eine der Apostelfiguren, wären in eine das Bild beherrschende Gesamtbewegung eingeschmolzen worden. Will man an das Beispiel von Rembrandts Radierung des Marientodes* sich erinnern, so wird man auch verstehn, wie sehr hier die empordampfenden Wolken dem Barock ein willkommenes Motiv gewesen sind. Das Spiel der Gegensätze hört nicht auf, aber es hält sich mehr versteckt. Das offene Nebeneinander und das klare Gegenüber sind ersetzt durch ein Ineinander. Die reinen Kontraste werden gebrochen. Das Begrenzte und Isolierbare verschwindet. Von Form zu Form schlagen sich Stege und Brücken, auf denen die Bewegung ununterbrochen forteilt. Aus solchem barock-einheitlichen Strom hebt sich dann aber da und dort ein Motiv heraus mit so starkem Akzent, daß es die Blicke auf sich sammelt wie die Linse die Lichtstrahlen. Es sind in der Zeichnung jene Stellen sprechendster Form, die analog der Zuspitzung in Licht und Farbe, von der wir gleich sprechen werden, barocke Kunst von klassischer Kunst grundsätzlich trennen. Dort die gleichmäßige Betonung, hier der eine Haupteffekt. Es sind nicht einzelne Stücke, die man herausbrechen könnte, diese höchst-akzentuierten Motive, sondern nur letzte Hebungen einer allgemeinen Bewegung.

Für die einheitliche Bewegung bei mehr figuralem Charakter liefert Ru-

bens die typischen Beispiele. Überall die Umsetzung des vielheitlichen und sondernden Stils in das Zusammengefaßte und Fließende mit Unterdrückung selbständiger Einzelwerte. Die Himmelfahrt der Maria * ist nicht nur darum ein barockes Stück, weil das klassische System Tizians — die Hauptfigur als Vertikale der Horizontalform der Apostelversammlung entgegengesetzt — im Sinn einer durchgehenden Diagonalbewegung umredigiert worden ist, sondern weil man die Teile nicht mehr isolieren kann. Der Licht- und Engelkreis, der die Tiziansche Assunta zentral füllt, klingt bei Rubens noch nach, allein erst im Zusammenhang des Ganzen bekommt er einen ästhetischen Sinn. So wenig es zu loben ist, wenn die Kopisten die Mittelfigur Tizians für sich allein auf den Markt bringen, eine gewisse Möglichkeit dazu ist immerhin vorhanden; bei Rubens verfiele kein Mensch auf einen derartigen Gedanken. Im Bilde Tizians halten die Apostelmotive rechts und links sich gegenseitig im Gleichgewicht: der Emporschauende und der mit den Armen Emporstrebende, bei Rubens spricht nur noch eine Seite, die andere ist inhaltlich bis zur Gleichgültigkeit entwertet, eine Dämpfung, die den einseitig rechts sitzenden Akzent natürlich um so intensiver wirken macht.


Rubens

Ein zweiter Fall: Die Kreuztragung des Rubens *, die wir schon früher mit dem Raffaelschen Spasimo zusammengestellt haben. Beispiel der Umsetzung vom Flächenhaften ins Tiefenhafte, ja; aber ebensogut Beispiel der

Umsetzung der gegliederten Vielheit in die ungegliederte Einheit. Dort der Scherge, Christus und Simon, die Frauen — drei einzelne, gleichmäßig betonte Motive; hier stofflich dasselbe, aber die Motive ineinandergeknetet und Vorderes und Rückwärtiges in einheitlichen Bewegungszug übergeführt, ohne Zäsur. Baum und Berg arbeiten mit den Figuren zusammen, und der Lichtgang vollendet die Wirkung. Alles ist eins. Aus dem Strom aber hebt sich die Woge da und dort in überragender Stärke empor. An der Stelle, wo der herkulische Scherge die Schulter unter das Kreuz stemmt, ist so viel Kraft konzentriert, daß das Gleichgewicht des Bildes bedroht erscheinen könnte — nicht der Mann als Einzelmotiv, sondern der ganze Komplex von Form und Licht bedingt den Eindruck —, das sind die typischen Knoten des neuen Stils.

Um einheitliche Bewegung zu geben, ist es nun freilich nicht nötig, daß die Kunst über die plastischen Mittel verfüge, wie sie diese Rubensschen Kompositionen enthalten. Sie braucht keinen Zug von Menschen, die sich bewegen, die Einheit kann erzwungen werden durch die bloße Lichtführung.

Auch das 16. Jahrhundert hat schon zwischen Hauptlichtern und Nebenlichtern unterschieden, aber — wir berufen uns auf den Eindruck eines Schwarzweiß-Blattes, wie den Dürerschen Marientod — es ist doch immer ein gleihmäßiges Gewebe, das die der plastischen Form anhaftenden Lichter bilden. Bilder des 17. Jahrhunderts dagegen werfen ihr Licht gern auf einen Punkt oder sammeln es wenigstens in ein paar Stellen höchster Helligkeit, die dann unter sich zu einer leicht faßbaren Konfiguration zusammentreten. Damit ist aber erst die Hälfte gesagt. Das höchste Licht oder die höchsten Lichter des Barock erwachsen aus einer allgemeinen Vereinheitlichung der Lichtbewegung. Ganz anders als vorher fluten die Helligkeiten und Dunkelheiten in gemeinsamer Strömung dahin, und wo sich das Licht zu einer letzten Höhe hebt, da wächst es eben aus der großen Gesamtbewegung empor. Jene Konzentration auf einzelne Punkte ist nur eine abgeleitete Erscheinung aus der primären Tendenz zur Einheit, der gegenüber die Lichtführung der Klassik immer als eine vielheitliche und sondernde empfunden wird.

Es muß recht eigentlich ein barockes Thema sein, wenn im geschlossenen Raum das Licht nur aus e i n e r Quelle fließt. Die Malerwerkstatt Ostades, die wir (S. 53) schon brachten, gibt dafür ein anschauliches Beispiel. Immerhin hängt der barocke Charakter nicht am Stoff allein, aus einer ähnlichen Situation hat Dürer in seinem Hieronymusstich bekanntlich ganz andere Konsequenzen gezogen. Wir wollen aber von solchen Spezialfällen



Rembrandt

absehen und ein Blatt von weniger zugespitztem Lichtcharakter unserer Analyse zugrunde legen. Nehmen wir Rembrandts Radierung mit dem lehrenden Christus *.

Die eindrücklichste optische Tatsache ist hier wohl die, daß eine große Masse zusammengeballten höchsten Lichtes an der Mauer zu Füßen Christi vorhanden ist. Diese dominierende Helligkeit steht in unmittelbarster Verbindung mit den andern Helligkeiten, sie läßt sich nicht als etwas einzelnes herauslösen, wie man das bei Dürer tun kann, sie deckt sich auch nicht mit einer plastischen Form, im Gegenteil, das Licht läuft über die Form weg, es spielt mit den Dingen. Alles Tektonische verliert dadurch das Augenfällige, und die Figuren auf der Bühne werden in der merkwürdigsten Weise auseinandergerissen und wieder zusammengefaßt, als ob nicht sie, sondern das Licht das eigentlich Reale im Bilde sei. Eine diagonale Lichtbewegung geht von vorn links über die Mitte durch den Torbogen in die Tiefe, allein was bedeutet diese Feststellung gegenüber dem unfaßbaren Zucken von Hell und Dunkel durch den ganzen Raum hin, jenem Lichtrhythmus, mit dem Rembrandt wie kein anderer seinen Szenen ein zwingendes einheitliches Leben gibt.

Selbstverständlich wirken hier noch andere Faktoren im Sinne der Vereinheitlichung, wir übergehen, was nicht zur Sache gehört. Ein wesent-

licher Grund, warum die Geschichte mit so bedeutendem Nachdruck sich vorträgt, liegt darin, daß der Stil auch das Deutliche und das Undeutliche in den Dienst der Wirkungssteigerung stellt, daß er nicht überall gleichmäßig klar spricht, sondern Stellen sprechendster Form aus einem Grunde von stummer oder weniger sprechender Form hervorgehen läßt. Wir kommen darauf zurück.

Die Entwicklung der Farbe bietet das analoge Schauspiel. An Stelle des „bunten" Kolorits der Primitiven mit ihrem Nebeneinander von Farben ohne systematischen Zusammenhang tritt im 16. Jahrhundert die Auswahl und die Einheit, das heißt eine Harmonie, wo sich die Farben gegenseitig in reinen Kontrasten balancieren. Das System kommt klar heraus. Jede Farbe hat eine Rolle in Bezug auf das Ganze. Man spürt, wie sie als ein unentbehrlicher Pfeiler den Bau trägt und zusammenhält. Das Prinzip mag mit größerer oder geringerer Folgerichtigkeit ausgebildet sein, jedenfalls scheidet sich die klassische Epoche als eine Epoche des grundsätzlich vielheitlichen Kolorits sehr bestimmt von den auf tonige Bindung gerichteten Absichten der Folgezeit. Wo immer wir in einer Galerie vom Saal der Cinquecentisten zu den Barockmalern hinübertreten, da ist die Überraschung die: daß das klare, offene Nebeneinander aufhört und die Farben in einem gemeinsamen Grunde zu ruhen scheinen, in dem sie manchmal versinken bis zu fast völliger Monochromie, in dem sie aber auch, wenn sie kräftig herauskommen, auf geheimnisvolle Art verankert bleiben. Man mag schon im 16. Jahrhundert einzelne Maler als Meister des Tons bezeichnen und einzelnen Schulen schon damals eine tonige Haltung allgemein zusprechen, das hindert nicht, daß auch in solchen Fällen das „malerische" Jahrhundert eine Steigerung bringt, die durch ein eigenes Wort unterschieden bleiben müßte.

Die tonige Monochromie ist nur eine Übergangsform, man lernt sehr bald tonig und farbig zugleich sein und dabei einzelne Farben zu einer Wirkung steigern, daß sie analog den höchsten Lichtern als Stellen stärkster Farbigkeit die ganze Physiognomie der Bilder im 17. Jahrhundert grundsätzlich neu gestalten. Statt der gleichmäßig verteilten Farbe haben wir jetzt die einzelne Farbenpointe, einen farbigen Zweiklang — es kann auch ein Drei- und Vierklang sein —, der das Bild unbedingt beherrscht. Das Bild ist jetzt, wie man zu sagen pflegt, auf einen bestimmten Ton gestimmt. Damit verbindet sich ein partielles Verneinen der Farbigkeit. Wie die Zeichnung auf das gleichmäßig Deutliche verzichtet, so liegt es im Interesse der koloristischen Wirkungskonzentration, die reine Farbe aus der Dumpfheit



Dirk Vellert

der Halb- oder Nicht-Farbe hervorgehen zu lassen. Nicht als etwas Einmaliges oder Isolierbares bricht sie hervor, sondern von weither vorbereitet. Die Koloristen des 17. Jahrhunderts haben dieses „Werden" der Farbe verschieden behandelt, immer aber ist das der Unterschied zum klassischen System der farbigen Komposition, daß dort gewissermaßen mit fertigen Stücken gebaut wird, während jetzt die Farbe kommt und geht und wieder kommt, dort stärker, hier leiser, das Ganze nicht zu fassen ohne die Vorstellung einer durchgehenden einheitlichen Bewegung. In diesem Sinne sagt das Vorwort des großen Berliner Gemäldekatalogs, die Art der Farbbeschreibung habe sich dem Gang der Entwicklung anzupassen versucht: „Von der ins einzelne gehenden Angabe der Farben ist allmählich zu einer auf die Gesamtheit des koloristischen Eindrucks gerichteten Darstellung übergegangen worden."

Aber auch das liegt in der Konsequenz barocker Einheit, daß eine Farbe jetzt als einsamer Akzent vorgetragen werden kann. Das klassische System kennt nicht die Möglichkeit, ein einzelnes Rot in die Szene zu werfen, wie Rembrandt auf seinem Susannenbild in Berlin es tut. Das antwortende Grün fehlt nicht ganz, aber es wirkt nur gedämpft aus der Tiefe heraus. Es ist nicht mehr auf Koordination und Gleichgewicht abgesehen, die Farbe

soll einsam wirken. Man hat die Parallele in der Zeichnung: auch für den Reiz der einsamen Form — ein Baum, ein Turm, ein Mensch — hat erst der Barock Platz gemacht.

Und so kommen wir von der Einzelbetrachtung wieder auf das Allgemeine zurück. Die Theorie der wechselnden Akzente, wie wir sie hier entwickelt haben, wäre nicht denkbar, ohne daß die Kunst auch nach der inhaltlichen Seite die gleichen Unterschiede der Typen aufwiese. Es kennzeichnet die vielheitliche Einheit des 16. Jahrhunderts, daß die einzelnen Dinge im Bild als relativ gleiche Sachwerte empfunden worden sind. Die Erzählung scheidet wohl zwischen Haupt- und Nebenfiguren, man sieht — im Gegensatz zur Erzählung der Primitiven — sehr klar und auf alle Weite, wo der Kern des Geschehnisses liegt, aber was so entstanden ist, sind eben doch Gebilde von jener bedingten Einheit, die dem Barock als Vielheit erschienen. Die Nebenfiguren haben doch alle noch eine eigene Existenz. Der Betrachter wird über dem Einzelnen das Ganze nicht vergessen, aber das Einzelne kann für sich gesehen werden. An der Zeichnung des Dirk Vellert* (1524), wie der kleine Saul zum Hohepriester kommt, läßt sich das gut demonstrieren. Der das gemacht hat, ist nicht einer von den führenden Geistern im 16. Jahrhundert gewesen, aber auch keiner von den Zurückgebliebenen. Im Gegenteil, das durch und durch Gegliederte der Darstellung ist rein klassischer Stil. So viel Figuren aber, so viel Aufmerksamkeitszentren. Das Hauptmotiv wohl herausgehoben, aber doch nicht so, daß den Nebenpersonen nicht Platz bliebe, an ihrer Stelle ein eigenes Leben zu führen. Auch das Architektonische so behandelt, daß es ein Interesse für sich in Anspruch nehmen muß. Es ist immer noch klassische Kunst und nicht zu verwechseln mit dem zerstreuten Vielerlei der Primitiven, alles hat seine deutliche Beziehung zum Ganzen, aber wie anders würde ein Regisseur des 17. Jahrhunderts die Szene auf das Unmittelbar-Packende zusammengestrichen haben! Wir sprechen nicht von Qualitätsunterschieden, aber auch die Fassung des Hauptmotivs entbehrt für den modernen Geschmack des Charakters von wirklichem Geschehen.

Das 16. Jahrhundert, auch wo es ganz einheitlich ist, gibt die Situation breit, das 17. Jahrhundert auf das Momentane verengt. Erst dadurch aber bekommt die historische Darstellung das Eigentlich-Sprechende. Beim Bildnis erleben wir das gleiche. Für Holbein ist der Rock so viel wert wie der Mann. Die psychische Situation ist nicht zeitlos, aber auch nicht als Fixierung eines Momentes des freifließenden Lebens zu verstehen.



Holbein (Ausschnitt)

Die klassische Kunst kennt nicht den Begriff des Momentanen, nicht die Pointierung, Zuspitzung im allgemeinsten Sinn; sie hat einen verweilenden, breiten Charakter. Und obwohl sie durchaus vom Ganzen ausgeht, rechnet sie doch nicht mit dem Eindruck des ersten Augenblicks. Nach beiden Seiten hat sich für den Barock die Auffassung verschoben.

3. Betrachtung nach Stoffen

Mit Worten läßt sich's nicht leicht klarmachen, wieso bei einem festgegebenen Ganzen wie einem Kopf die Auffassung das eine Mal vielheitlich, das andere Mal einheitlich sein kann. Schließlich bleiben die Formen sich selbst gleich und die Verbindung ist ja schon im klassischen Typ eine einheitlich zusammennehmende. Aber jede Vergleichung wird doch fühlbar machen, wie bei Holbein* die Formen als selbständige und relativ koordinierte Werte nebeneinander stehen, während bei Frans Hals oder Velasquez* gewisse Formgruppen die Führung übernehmen, das Ganze einem bestimmten Bewegungs- oder Ausdrucksmotiv unterstellt ist und in diesem Zusammenhang die Teilstücke nicht mehr eine eigene Existenz im alten Sinne behaupten können. Es ist nicht nur das malerisch verbindende Sehen im Unter-



Velasquez

schied zur linearen Umgrenzung des einzelnen Teils: dort sperren sich die Formen gewissermaßen gegeneinander und sind durch Betonung der immanenten Gegensätze auf ein Maximum selbständiger Wirkung gebracht, während hier mit der Dämpfung der tektonischen Werte auch die einzelne Form an Selbständigkeit und Eigenbedeutung verloren hat. Aber auch damit ist nicht alles gesagt. Was immer für Mittel aufgeboten seien, der Bedeutungsakzent der einzelnen Teile innerhalb des Ganzen will erfaßt sein, wie stark die Form einer Wange zum Beispiel neben Nase und Auge und Mund zur Geltung kommt. Neben dem einen Typus relativ reiner Koordination gibt es unendlich viele Modalitäten von Subordination.

Es kann zur Klärung beitragen, wenn man sich die Zurüstung eines Kopfes nach Haartracht und Kopfbedeckung vergegenwärtigt, wo die Begriffe von Vielheit und Einheit eine dekorative Geltung erhalten. Wir hätten schon im vorigen Kapitel davon sprechen können. Die Verbindung mit Tektonik und Atektonik ist eine ganz nahe. Erst das klassische 16. Jahrhundert bringt in flachen Hüten und Mützen, die die Breitform der Stirn aufnehmen, den gefühlten Gegensatz zur Hochform des Gesichts und im schlichten Fall der Haare wird aller Horizontalität im Kopf ein kontrastierender Rahmen geschaffen. Die Tracht des 17. Jahrhunderts hat dieses System nicht annehmen können. So stark die Mode wechselt, es läßt sich doch in allen Varianten des Barock ein durchgehender Zug nach der einheitlicheren Bewegung feststellen. Nicht nur in den Richtungen, auch in der Flächenbehandlung ist es weniger auf Scheidung und Gegensatz als auf Verbindung und Einheit abgesehen.

Noch deutlicher wird das in der Darstellung des Gesamtkörpers. Hier handelt es sich um Formen, die in frei beweglichen Gelenken hängen und darum haben die Möglichkeiten geballter oder freier Wirkung einen großen Spielraum. Ein Inbegriff renaissancemäßiger Schönheit ist Tizians liegende Bella*, die den Typus des Giorgione aufgenommen hat. Lauter klar begrenzte Einzelglieder zu einer Harmonie gefügt, in der der einzelne Ton als solcher vollkommen deutlich weiterklingt. Jedes Gelenk kommt rein zum Ausdruck und jeder Abschnitt zwischen den Gelenken ist eine Form, die in sich geschlossen wirkt. Wer wollte hier von Fortschritten in der anatomischen Wahrheit sprechen! Aller naturalistisch-stoffliche Inhalt tritt zurück gegenüber der Vorstellung einer bestimmten Schönheit, die die Auffassung geleitet hat. Wenn irgendwo, sind bei diesem Zusammenklingen schöner Formen musikalische Gleichnisse am Platz.



Tizian

Der Barock hat ein anderes Ziel. Er sucht nicht die gegliederte Schönheit, die Gelenke werden dumpfer empfunden, die Anschauung verlangt nach dem Schauspiel der Bewegung. Es braucht nicht der italienisch-pathetische Schwung des Leibes zu sein, an dem sich der junge Rubens begeistert hat, auch Velasquez, der mit dem italienischen Barocco nichts zu tun haben will, hat diese Bewegung. Wie anders ist das Grundgefühl in seiner liegenden Venus* als bei Tizian. Ein Körper, der noch feiner gebaut ist, aber die Wirkung nicht abgestellt auf das Nebeneinander getrennter Form, vielmehr das Ganze zusammengenommen, einem führenden Motiv unterworfen und die gleichmäßige Betonung der Glieder als Sonderteile preisgegeben. Man kann das Verhältnis auch anders ausdrücken: es sei der Akzent auf einzelne Stellen gesammelt worden, die Form sei auf einzelne Pointen gebracht worden — es sagt jeder Ausdruck dasselbe. Voraussetzung aber bleibt, daß von vornherein das System des Körpers anders, das heißt weniger „systematisch“ empfunden worden ist. Für die Schönheit des klassischen Stils ist die gleichmäßig klare Sichtbarkeit aller Teile selbstverständlich, der Barock kann darauf verzichten, wie das Beispiel des Velasquez zeigt.

Das sind nicht Unterschiede des Himmels und der Nation. Wie Tizian hat Raffael und Dürer den Körper dargestellt und mit Velasquez gehen Rubens und Rembrandt zusammen. Selbst da, wo Rembrandt nichts als



Velasquez

klar sein will, wie etwa in der Radierung des sitzenden Jünglings, die so stark auf das Gegliederte im Akt eingeht, kann er die Akzente des 16. Jahrhunderts nicht mehr brauchen. — Von solchen Beispielen aus mag denn auch auf die Behandlung des einzelnen Kopfes ein aufklärendes Licht zurückfallen.

Richtet man aber den Blick auf das Bildganze, so wird schon bei diesen einfachen Aufgaben als grundsätzliche Eigenschaft klassischer Kunst die Isolierbarkeit der einzelnen Figur im Bild erkennbar werden als die natürliche Konsequenz klassischer Zeichnung. Man kann eine solche Figur ausschneiden, und sie wird zwar weniger vorteilhaft aussehen als innerhalb ihrer alten Umgebung, aber sie fällt doch nicht um. Die barocke Figur dagegen ist in ihrer Existenz durchaus an die übrigen Motive des Bildes gebunden. Schon der einzelne Porträtkopf ist unlösbar verflochten in die Bewegung des Hintergrundes und sei es die bloße Bewegung von Hell und Dunkel. Noch mehr gilt das von einer Komposition im Sinne der Venus des Velasquez. Während die Tiziansche Schöne einen Rhythmus in sich allein besitzt, vollendet sich die Erscheinung für die Figur des Velasquez erst durch das, was im Bilde dazukommt. Und je mehr diese Ergänzung notwendig ist, um so vollkommener ist die Einheit des barocken Kunstwerks.

Für das mehrfigurige Bild liefert zunächst das holländische Gruppen-



Rembrandt

porträt lehrreiche Entwicklungsreihen. Die Schützenstücke des 16. Jahrhunderts, tektonisch aufgebaut, sind Gesamtheiten mit lauter koordinierten Werten. Es kann der Hauptmann einen Vorsprung besitzen vor den anderen, das Ganze bleibt doch ein Nebeneinander von Figuren mit gleichem Akzent. Den extremen Gegensatz zu dieser Weise bildet die Fassung, die Rembrandt dem Thema in seiner „Nachtwache" gegeben hat. Hier findet man einzelne Figuren, ja Figurengruppen bis zu fast völliger Unerkennbarkeit hinabgedrückt, dafür aber springen die paar faßbaren Motive mit um so größerer Energie als die führenden heraus. Das gleiche ist, bei geringerer Figurenzahl, mit den Regentenstücken geschehen. Es bleibt ein unvergeßlicher Eindruck, wie der junge Rembrandt in der „Anatomie" von 1632 das alte Schema der Koordination zusammenreißt und die ganze Gesellschaft einer Bewegung und einem Licht unterordnet, und jedermann wird dieses Verfahren als typisch für den neuen Stil empfinden. Hier aber liegt die Überraschung darin, daß Rembrandt bei dieser Lösung nicht geblieben ist. Die „Staalmeesters"* von 1661 sind ganz anders. Der späte Rembrandt scheint den jungen Rembrandt zu verleugnen. Das Thema: Fünf Herren und dazu der Diener. Aber von den Herren ist einer so viel wert wie der andere. Nichts mehr von der doch etwas krampfhaften Konzentration der „Anatomie", sondern eine lässige Reihung gleicher Glieder. Kein künstlich gesammeltes Licht, sondern Hell und Dunkel frei zerstreut

über die ganze Fläche hin. Ist das ein Rückfall in archaische Manier? Durchaus nicht. Die Einheit liegt hier in dem absolut zwingenden Bewegungszusammenhang des Ganzen. Man hat mit Recht gesagt, daß der Schlüssel zum Gesamtmotiv in der ausgebreiteten Hand des Sprechers liegt (Jantzen). Mit der Notwendigkeit einer natürlichen Geste entfaltet sich die Reihe der fünf großen Figuren. Kein Kopf könnte anders stehen, kein Arm anders liegen. Jeder scheint für sich zu agieren, aber erst der Zusammenhang des Ganzen gibt der Einzelaktion Sinn und ästhetische Bedeutung. Natürlich sind es nicht die Figuren allein, die die Komposition ausmachen. Die Einheit wird gleichmäßig getragen von Licht und Farbe. Von großer Wichtigkeit ist das hohe Licht am Teppich, das sich bisher jeder Photographie versagt hat. So kommen wir denn auch hier auf jene barocke Forderung zurück, die Figur im Gesamtbild so aufgehen zu lassen, daß die Einheit nur im ganzen von Farbe und Licht und Form empfunden werden kann.

Über diesen Formmomenten im engeren Sinn wird man nicht übersehen dürfen, was die neue Ökonomie der geistigen Akzente zugunsten der Einheit geleistet hat. Sie spielt ihre Rolle in der „Anatomie" wie bei den „Staalmeesters". Dort mehr äußerlich, hier mehr innerlich ist der geistige Gehalt des Bildes auf ein einheitliches Motiv gebracht, wie es das ältere Gruppenporträt mit seinem Nebeneinander selbständiger Köpfe vollständig vermissen läßt. In diesem Nebeneinander liegt nicht eine besondere Rückständigkeit, als ob die Kunst gerade dieser Aufgabe gegenüber an primitive Formeln gebunden gewesen wäre, vielmehr entspricht es durchaus der Vorstellung von der Schönheit koordinierter Akzente, die die Regie ja auch da festhält, wo sie freiere Hand hatte, wie im Sittenbild.

Die Fastnachtsbelustigung des Hieronymus Bosch* ist ein solches Bild des alten Stils, nicht nur im Hinblick auf die Figurenfügung, sondern gerade im Hinblick auf die Verteilung des Interesses. Keine Interessenzerstreuung, wie das bei den Primitiven vorkommen kann, alles vielmehr einheitlich gefühlt und im ganzen wirksam, aber doch eine Folge von Motiven, die die Aufmerksamkeit gleichmäßig für sich in Anspruch nehmen. Das ist dem Barock unerträglich. Ostade* arbeitet mit beträchtlich reicherem Personal, aber der Einheitsbegriff ist schärfer angespannt. Aus dem Knäuel des Ganzen hebt sich die Gruppe der drei Stehenden heraus, die höchste Welle im Gewoge des Bildes. Nicht losgelöst aus der Gesamtbewegung, aber doch ein übergeordnetes Motiv, das sofort einen Rhyth-

mus in die Szene bringt. Obwohl alles laut ist, besitzt diese Gruppe doch offenbar den lebhaftesten Ausdrucksakzent. Das Auge stellt sich auf diese Form ein und darnach ordnet sich das Übrige. Der Wirrwar der Stimmen steigert sich an dieser Stelle zur faßbaren Rede.

Das hindert nicht, daß gelegentlich auch das bloße ununterscheidbare Stimmengesumme der Straße oder des Marktes dargestellt wird. Dann sind eben alle Motive in ihrer Bedeutung hinuntergeschraubt und das Einheitliche ist dann der Masseneffekt, etwas ganz anderes als das Nebeneinander selbständiger Stimmen in der alten Kunst.

Bei solcher Geistesrichtung mußte natürlich am allermeisten die Historie ihr Gesicht verändern. Der Begriff der einheitlichen Erzählung ist schon im 16. Jahrhundert festgelegt worden, aber erst der Barock hat die Spannung des Augenblicks empfunden und erst von da an gibt es die dramatische Erzählung.

Lionardos Abendmahl ist ein historisch einheitliches Bild. Ein bestimmter Moment ist für die Darstellung festgehalten und die Rolle der einzelnen



Ostade



Hieronymus Bosch

Teilnehmer darnach bestimmt worden. Christus hat gesprochen und verharrt in einer Bewegung, die eine gewisse Dauer haben kann. Indessen entwickelt sich, verschieden nach Temperament und Fassungskraft, die Wirkung seiner Rede bei den Hörern. Über den Inhalt der Mitteilung kann kein Zweifel sein: die Erregung bei den Jüngern und die ergebene Gebärde des Meisters — sie deuten beide auf die Ankündigung des Verrats. — In demselben Bedürfnis nach geistiger Einheit ist dann auch von der Bühne alles weggeschafft worden, was bloß unterhaltend oder zerstreuend wirken könnte. Nur was als sachliche Forderung sich ausweisen kann, wird der Vorstellung geboten: das Motiv des gedeckten Tisches und des geschlossenen Raumes. Nichts ist für sich da, alles dient dem Ganzen.

Man weiß, was für eine Neuerung ein solches Verfahren damals bedeutete. Der Begriff von einheitlicher Erzählung fehlt zwar nicht bei den Primitiven, aber die Handhabung ist unsicher und in der Belastung der Erzählung mit Motiven, die nicht dazu gehören und ein ablenkendes Sonderinteresse erwecken müssen, hält man alles für erlaubt.

Was läßt sich dann aber für ein Fortschritt über die klassische Redaktion hinaus vorstellen? Gibt es überhaupt eine Möglichkeit, diese Einheit zu überbieten? Die Antwort liegt im Hinweis auf die Wandlung, die wir im Bildnis und im Sittenstück beobachtet haben. Aufhebung der Koordination der Werte; ein Hauptmotiv, das für Auge und Empfindung sich über alle andern hinaus geltend macht; schärferes Erfassen des Rein-Momentanen.

Lionardos Abendmahl, obwohl es einheitlich redigiert ist, bietet dem Beschauer doch soviel einzelne Stationen, daß es neben späteren Erzählungen durchaus als Vielheit erscheint. Es mag manchem wie eine Blasphemie vorkommen, das Abendmahl des Tiepolo (Abb. S. 95) zum Vergleich hier anzuziehen, aber man kann daraus doch sehen, wie die Entwicklung läuft: nicht dreizehn Köpfe, die alle gleichmäßig gesehen werden wollen, sondern nur ein paar aus der Masse herausgeholt, die andern zurückgedrängt oder völlig verdeckt. Dafür spricht dann das wirklich Sichtbare mit doppelter Energie über das ganze Bild hin. Es ist dasselbe Verhältnis, das wir anfangs mit der Parallele der Dürerschen und Rembrandtschen Kreuzabnahme deutlich zu machen versuchten. Schade, daß Tiepolo uns nicht mehr zu sagen hat.

Notwendig wird diese Zusammenfassung des Bildes auf einzelne schlagende Wirkungen mit einer schärferen Einstellung auf das Augenblickliche verbunden sein. Die klassische Erzählung des 16. Jahrhunderts hat immer noch, im Vergleich zur späteren Kunst etwas Zuständliches, mehr auf das Bleibende Gerichtetes, oder, besser ausgedrückt, sie rechnet immer noch mit einem breiten Zeitausschnitt, während jetzt der Moment sich verengt und die Darstellung wirklich nur den kurzen Höhepunkt der Handlung packt.

Man kann dafür die Historie der alttestamentlichen Susanna anführen. Die ältere Gestalt der Geschichte ist nicht eigentlich das Bedrängen der Frau, sondern wie die Alten ihr Opfer von weitem beobachten oder darauf zulaufen. Erst allmählich, mit der Schärfung des Gefühls für das Dramatische, kommt der Moment, wo der Feind der Badenden an den Nacken gesprungen ist und ihr die heiße Rede ins Ohr raunt. Und gleicher Weise hat die spannende Szene der Überwältigung Simsons durch die Philister erst nach und nach aus dem Schema des Schläfers sich herausentwickelt, der ruhig im Schoß der Delila liegend von ihr der Locken beraubt wird.

So durchgreifende Veränderungen der Auffassung lassen sich freilich nie von einem einzelnen Begriff aus darlegen. Was neu ist im Sinne unseres Kapitels, bezeichnet einen Teil des Phänomens, aber nicht das ganze. — Wir schließen die Folge dieser Beispiele mit dem Thema der Landschaft und kehren damit auf den Boden der optisch-formalen Analyse zurück.

Eine Landschaft des Dürer oder Patenier unterscheidet sich von jeder Landschaft des Rubens durch die Zusammenfügung selbständig ausgebildeter Einzelteile, wo man wohl eine Gesamtrechnung wahrnimmt, aber bei aller Abstufung doch nicht zum Eindruck eines entschieden führenden Motivs



Rembrandt

gelangt. Erst allmählich lockern sich die trennenden Schranken, die Gründe fließen ineinander, ein Motiv im Bild bekommt das entschiedene Übergewicht. Schon die Nürnberger Landschafter aus der Nachfolge Dürers, die Hirschvogel und Lautensack, bauen anders, in der prachtvollen Winterlandschaft P. Brueghels (s. Abb. S. 103) drängt sich die Reihe der Bäume von links her mit durchreißender Gewalt ins Bild hinein, das Problem der Akzente im Bild bekommt auf einmal ein neues Gesicht. Es folgt dann die Vereinheitlichung mit den großen Licht- und Schattenstreifen, wie sie namentlich durch Jan Brueghel bekanntgeworden sind. Elsheimer sekundiert von einer andern Seite her mit der Einheit schräg durch den Raum geführter, langer Baum- und Hügelzüge, wie sie in der „Geländediagonale" der Dünenlandschaften van Goyens weiterklingen. Kurzum, als Rubens die Resultate zog, ergab sich ein Schema, das, den Gegenpol zu Dürer bildend, am besten hier mit der „Heuernte von Mecheln"* illustriert wird.

Eine flache Wiesenlandschaft, durch einen krummen Weg nach der Tiefe zu aufgeschlossen. Mit der Staffage von Wagen und Tieren wird die Bewegung bildeinwärts verschärft, während die seitlich abmarschierenden Heuerinnen die Fläche festhalten. Mit der Kurve des Weges geht der Zug der Wolken zusammen, der hell vom linken Rand her sich in die Höhe

hebt. Dort hinten „sitzt" das Bild, wie die Maler zu sagen pflegen. Die Helligkeit des Himmels und der hellen Wiesen (in der Photographie verdunkelt) zieht auf den ersten Blick das Auge bis in die tiefen Gründe hinein. Keine Spur mehr von Teilung nach einzelnen Zonen. Kein Baum, den man als etwas Selbständiges außerhalb der gesamten Form- und Lichtbewegung des Bildes auffassen könnte.

Wenn Rembrandt in der populärsten seiner Landschaften, der Radierung mit den drei Eichen*, die Akzente noch mehr auf einen Punkt zusammenwirft, so gewinnt er damit allerdings eine neue und bedeutende Wirkung, im Grunde ist es aber doch derselbe Stil. Nie vorher hat man es erlebt, daß ein Motiv sich so sehr zum herrschenden im Bilde gemacht hat. Die Bäume allein sind es freilich nicht, sondern der versteckte Gegensatz des Ragenden und des Flachgebreiteten der Ebene. Die Bäume aber haben das Übergewicht. Ihnen ist alles untergeordnet bis auf die Bewegungen der Atmosphäre: der Himmel webt eine Glorie um die Eichen, daß sie dastehen wie Sieger. — So erinnert man sich bei Claude Lorrain einzelne Prachtbäume gesehen zu haben, die eben durch ihre unerhörte Einzigkeit so neu im Bilde wirken. Und wenn gar nichts da ist, als eine von fern gesehene flache Landschaft mit dem hohen Himmel darüber, dann ist es die Kraft der einen Linie des Horizonts, die der Landschaft den barocken Charakter geben kann. Oder das Raumverhältnis zwischen Himmel und Erde, wenn die gewaltige Luftmasse mit erdrückender Macht die Bildfläche füllt.

Das ist die Auffassung unter der Kategorie der einheitlichen Einheit, die es möglich gemacht hat, daß jetzt auch und jetzt erst die Größe des Meeres zur Darstellung kommen konnte.

4. Historisches und Nationales

Wer eine Geschichte Dürers mit einer Geschichte Schongauers vergleicht, etwa die Gefangennahme Christi* im Holzschnitt der Großen Passion mit dem gleichen Blatt der Schongauerschen Stichfolge*, der wird immer wieder von der sicheren Wirkung Dürers, von der Klarheit und Übersichtlichkeit seiner Erzählung überrascht sein. Man sagt dann wohl, die Komposition sei besser durchdacht und die Geschichte mehr auf das Wesentliche hin gesichtet worden, aber hier handelt es sich zunächst gar nicht um Unterschiede der Qualität individueller Leistungen, sondern um verschiedene Formen der Darstellung, die weit über den Einzelfall hinaus für die ganze Art der künstlerischen Gedankenbildung verbindlich gewesen sind. Wir grei-



Rubens



Schongauer

fen nochmals die Charakteristik der vorklassischen Stufe auf, nachdem das Grundsätzliche schon anfangs angedeutet worden ist.

Ja, die Komposition Dürers hat die größere Klarheit der Erscheinung für sich. Christus beherrscht als Schrägform das ganze Bild und läßt so schon auf alle Ferne das Motiv des Vergewaltigtwerdens sichtbar werden. Die Leute, die ihn vorwärts zerren, schärfen durch den Kontrast der Gegenrichtung die Kraft seiner Schräge. Das Thema des Petrus und Malchus aber, als bloße Episode, bleibt dem Hauptthema untergeordnet. Es bildet die eine der (symmetrischen) Eckfüllungen. — Bei Schongauer ist noch nicht geschieden zwischen Hauptsache und Nebensache. Er hat noch nicht das klare System der Richtungen und Gegenrichtungen. Stellenweise werden die Figuren verknäuelt und verfilzt erscheinen, anderes kann dann umgekehrt wieder allzu losgelöst und locker wirken. Das Ganze relativ monoton gegenüber den kontrastdurchsetzten Kompositionen des klassischen Stils.

Die italienischen Primitiven haben als Italiener eine größere Einfachheit und Durchsichtigkeit vor Schongauer voraus — den Deutschen sind sie deswegen arm vorgekommen —, aber auch hier ist es der gleiche Unterschied einer wenig differenzierten und darum in den Teilgliedern nicht recht verselbständigten Organisation, was Quattrocento und Cinquecento trennt. Wir verweisen auf bekannte Beispiele, wie die Transfiguration

Bellinis (Neapel) und Raffaels Transfiguration. Dort drei völlig gleichwertige Stehfiguren nebeneinander, Christus zwischen Moses und Elias ohne Überordnung, und zu ihren Füßen noch einmal drei gleichwertige hockende Figuren, die Jünger. Hier dagegen nicht nur das Zerstreute in eine große Form zusammengenommen, sondern innerhalb dieser Form das Einzelne in lebendigeren Kontrast gebracht. Christus als Hauptfigur über die (ihm jetzt zugewendeten) Begleiter erhoben, die Jünger in ein entschiedeneres Verhältnis von Abhängigkeit gebracht, alles zusammenhängend und doch jedes Motiv scheinbar frei für sich entwickelt. Der Gewinn an sachlicher Klarheit, den die klassische Kunst aus dieser Gliederung und Kontrastbildung gezogen hat, ist ein Kapitel für sich. Hier möchten wir das Prinzip zunächst als dekoratives aufgefaßt wissen. Und nach dieser Seite erhellt seine Wirksamkeit ebensogut aus den rein repräsentativen Heiligenbildern, wie aus den Geschichten.



Dürer

Was ist es anderes als die Koordination ohne Gegensatz, die Vielheit ohne rechte Einheit, was die Anordnungen bei Botticelli oder Cima spröd und dünn erscheinen läßt, sobald man an Beispiele des Fra Bartolommeo und des Tizian denkt. Erst als das Ganze zum System zusammengenommen wurde, konnte das Gefühl für die Differenzierung der Teile erwachen


Van der Goes

und erst innerhalb einer streng gefaßten Einheit konnte die Teilform zu selbständiger Wirkung sich entwickeln.

Wenn sich dieser Prozeß am repräsentierenden Altarbild leicht verfolgen läßt und für niemanden mehr eine Überraschung bedeutet, so sind es doch gerade Beobachtungen solcher Art, die auch die Geschichte der Körper- und Kopfzeichnung erst verständlich machen. Die Gliederung des Torso, wie die Hochrenaissance sie bringt, ist vollständig identisch mit dem, was im großen die Komposition des Figurenbildes erreicht hat: Einheit, System, Herausbildung von Gegensätzen, die, je offensichtlicher sie aufeinander Bezug nehmen, um so mehr als Teile von integrierender Bedeutung empfunden werden. Und auch diese Entwicklung ist, wenn man von durchgehenden nationalen Verschiedenheiten absieht, die gleiche im Süden und im Norden. Verrocchios Zeichnung des Nackten verhält sich zur Zeichnung Michelangelos genau so wie die Zeichnung eines Hugo van der Goes zu Dürer oder, anders ausgedrückt, jener Christuskörper auf Verrocchios Taufbild (Florenz, Akademie) steht stilistisch auf der gleichen Stufe wie der Akt Adams auf dem „Sündenfall" des Hugo van der Goes* (Wien): bei aller naturalistischen Feinheit derselbe Mangel an Gliederung und bewußter Handhabung der Kontrastwirkungen. Wenn dann in Dürers Stich von Adam und Eva oder in dem oben (S. 82) abgebildeten Gemälde Palmas die großen Formgegensätze wie selbstverständlich auseinandertreten und der Leib als ein klares System wirkt, so sind das nicht „Fortschritte der Naturerkenntnis", sondern Formulierungen des Natureindrucks auf einer neuen dekorativen Grundlage. Und auch wo man von antikem Einfluß sprechen muß, ist eben das Herübernehmen des antiken Schemas erst möglich geworden, als die Voraussetzung der übereinstimmenden dekorativen Empfindung gegeben war.

Bei Köpfen liegt das Verhältnis insofern noch klarer, als hier ohne künstliche Interpunktion eine gegebene starre Gruppe von Formen aus dem lockeren Nebeneinander zur lebendigen Einheit gebracht wurde. Natürlich sind das Wirkungen, die man wohl beschreiben kann, die aber unverstanden bleiben, wenn sie nicht erlebt sind. Ein niederländischer Quattrocentist wie Bouts (Abb. 158) und sein italienischer Zeitgenosse Credi * sind sich darin ähnlich, daß der Kopf weder hier noch dort einem System unterworfen ist. Die Gesichtsformen halten sich noch nicht gegenseitig in Spannung und wirken darum auch nicht eigentlich als selbständige Teile. Blickt man von hier zu einem Dürer hinüber (s. Abb. S. 47) oder zu jenem Orley (S. 146), der motivisch dem Credi besonders nahe verwandt ist, so ist es, als ob man zum erstenmal erführe, daß der Mund eine horizontale Form hat, und sie scheint sich mit einem besondern Willen der vertikalen Form gegenüber zu behaupten. Im selben Augenblick aber, wo sich die Form in die elementaren Richtungen einstellt, wird auch das Gesamtgefüge ein festes: der Teil bekommt eine neue Bedeutung innerhalb des Ganzen. Von der charakteristischen Begleitung der Kopfbedeckungen ist gelegentlich schon die Rede gewesen. Das Bildganze des Por-



Lorenzo di Credi



Raffael (Stich des Marc Anton)

träts nimmt an derselben Wandlung teil. Ein Fensterschlitz zum Beispiel kommt im 16. Jahrhundert nur noch vor, wenn er als entschiedene Gegenform eine Rolle zu spielen berufen ist.

So sehr die Italiener von Hause aus eine besonders ausgesprochene Neigung zum Tektonischen und damit zusammenhängend zum System der selbständigen Teile haben, so sind die Entwicklungsergebnisse auf der germanischen Linie doch von überraschender Gleichartigkeit. Holbeins Kopf des französischen Gesandten (Abb. S. 180) ist genau auf dieselben Akzente abgesetzt wie die Raffaelsche Zeichnung des Pietro Aretino* im Stich des Marc Anton. Gerade an solchen internationalen Parallelen kann man am besten das Gefühl schärfen für jenes so schwer zu beschreibende Wirkungsverhältnis der Teile und des Ganzen.

Das ist es, was der Historiker braucht, um die Wandlung zu fassen im Fortgang von Tizian zu Tintoretto und zu Greco, von Holbein zu Moro und Rubens. „Der Mund ist sprechender geworden," sagt man wohl, „das Auge ausdrucksvoller." Gewiß, aber doch handelt es sich hier nicht bloß um ein Ausdrucksproblem, sondern um ein Schema von Vereinheitlichung mit einzelnen Pointen, das als dekoratives Prinzip auch für die Bildanordnung im ganzen verbindlich ist. Die Formen kommen in Fluß und dadurch entsteht eine neue Einheit mit einem neuen Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen. Schon Correggio hat ein deutliches Gefühl für solche Wirkungen besessen, die aus der entselbständigten Teilform hervorgehen. Der späte Michelangelo und der späte Tizian, jeder auf seinem Wege, drängen nach demselben Ziel, und mit einer wahren Leidenschaftlichkeit hat Tintoretto und gar Greco das Problem ergriffen, aus der vernichteten Einzelexistenz die höhere Bildeinheit hervorgehen zu lassen. Bei Einzelexistenz ist natürlich nicht nur an den einzelnen Körper zu denken, das Problem bleibt dasselbe für den bloßen Kopf wie für die Figurenkomposition, für die Farbe wie für geometrische Richtungen im Bild. Wo der Punkt erreicht ist, daß man den neuen Stilnamen einsetzen muß, läßt sich freilich nicht bestimmen. Alles ist Übergang und relativ in der Wirkung. Die Gruppe des Frauenraubes von Giovanni da Bologna (Florenz, Loggia dei Lanzi) — um mit einem plastischen Beispiel zu schließen — scheint auf absolute Einheit hin entworfen zu sein, wenn man von der Hochrenaissance herkommt; sobald man aber Bernini vergleicht, seinen (frühen) Raub der Proserpina, so zersetzt sich alles in Einzelwirkung.

Von allen Nationen hat die italienische den klassischen Typ am reinsten



Boucher

ausgeprägt. Das ist der Ruhm ihrer Architektur wie ihrer Zeichnung. Auch im Barock ist sie in der Entselbständigung der Teile nie so weit gegangen wie die deutsche. Man könnte mit einem musikalischen Gleichnis den Phantasiegegensatz charakterisieren: das italienische Kirchengeläute hält immer noch an bestimmten Tonfiguren fest; wenn unsere Glocken läuten, so ist es das bloße Ineinander harmonischer Klänge. Freilich stimmt der Vergleich mit dem italienischen „Gebimmel“ nicht ganz: das Entscheidende in der Kunst ist ja das Verlangen nach der selbständigen Form innerhalb eines geschlossenen Ganzen. Für den Norden ist es gewiß charakteristisch, daß er nur einen Rembrandt hervorgebracht hat, wo die führende Farb- und Lichtform wie aus geheimnisvollen Gründen aufzusteigen scheint, aber was man nordische Barockeinheit nennt, ist doch nicht mit dem Fall Rembrandt zu erledigen. Es ist ein allgemeines Gefühl für das Untergehen des Einzelnen im Ganzen von Anfang an hier vorhanden, das Gefühl, daß jedes Wesen erst im Zusammenhang mit andern, mit der ganzen Welt Sinn und Bedeutung haben könne. Daher jene Vorliebe für Massendarstellungen, die dem Michelangelo als typisch für nordische Malerei aufgefallen war. Er tadelt es: Die Deutschen brächten viel zu viel auf einmal vor, ein Motiv würde genügen, ein Bild daraus zu machen. Der Italiener hat hier den national verschiedenen Ausgangspunkt nicht würdigen können. Es bedarf aber auch gar nicht der Vielheit von Figuren, nur soll die Figur mit aller übrigen Form im Bilde zu einer unlös-

lichen Einheit verbunden erscheinen. Dürers Hieronymus im Gehäus* ist noch nicht einheitlich im Sinne des 17. Jahrhunderts, aber in dem Ineinander der Formen bedeutet er doch eine ausschließlich nordische Phantasiemöglichkeit.

Als dann gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts die abendländische Kunst einen neuen Anfang zu nehmen sich anschickte, war es eine der ersten Äußerungen der modernen Kritik, daß sie im Namen der wahren Kunst die Isolierung des Einzelnen wieder verlangte. Bouchers nacktes Mädchen auf dem Sofa* bildet eine Formeinheit mit der Draperie und allem, was sonst im Bilde vorhanden ist, das Körperchen fällt dahin, wenn man es aus dem Zusammenhang nimmt. Davids Madame Récamier dagegen ist wieder die in sich geschlossene, selbständige Figur. Die Schönheit des Rokoko liegt im unauflösbaren Ganzen, für den neuen klassizistischen Geschmack ist die schöne Gestalt, was sie einst gewesen war, eine Harmonie in sich vollendeter Gliedmaßen.

Architektur

1. Allgemeines

Wo immer ein neues Formensystem kommt, ist es selbstverständlich, daß die Einzelheit zunächst noch eine etwas vordringliche Sprache spricht. Es fehlt nicht das Bewußtsein für die höhere Bedeutung des Ganzen, aber das Einzelne wird gern als Sonderwesen gefühlt und behauptet sich als solches auch im Gesamteindruck. So ist es gewesen, als der moderne (Renaissance-) Stil in den Händen der Primitiven lag. Sie sind Meister genug, um das Einzelne nicht Herr werden zu lassen, aber doch will das Einzelne neben dem Ganzen auch wieder für sich allein gesehen werden. Erst die Klassiker bringen den Ausgleich. Ein Fenster — es ist auch jetzt noch ein klar isolierter Teil, aber es vereinzelt sich nicht für die Empfindung, man kann es nicht sehen, ohne daß gleichzeitig sein Zusammenhang mit der größeren Form des Wandfeldes, der Gesamtfläche der Wand eindrücklich wurde, und umgekehrt, wenn man sich auf das Ganze einstellt, muß es dem Beschauer unmittelbar einleuchten, wie sehr dieses seinerseits bedingt ist durch die Teile.

Was dann der Barock als Neues bringt, ist nicht das Einheitliche überhaupt, sondern jener Begriff von absoluter Einheit, wo der Teil als selbständiger Wert mehr oder weniger untergegangen ist im Ganzen. Es fügen sich nicht mehr schöne Einzelteile zu einer Harmonie zusammen, in der sie selbständig weiter atmen, sondern die Teile haben sich einem herrschenden

Gesamtmotiv unterworfen, und nur das Zusammenwirken mit dem Ganzen gibt ihnen Sinn und Schönheit. Jene klassische Definition des Vollkommenen bei L. B. Alberti: die Form müsse derart sein, daß man kein Stückchen ändern oder wegnehmen könnte, ohne die Harmonie des Ganzen zu zerstören, sie gilt für die Renaissance so gut wie für den Barock. Jedes architektonische Ganze ist eine vollkommene Einheit, aber der Begriff Einheit hat in der klassischen Kunst eine andere Bedeutung als im Barock. Was einheitlich war für Bramante, ist für Bernini eine Vielheit, so sehr Bramante seinerseits der Vielfältigkeit der Primitiven gegenüber ein mächtiger Vereinheitlicher heißen mag.

Die barocke Zusammenfassung geschieht auf verschiedene Weise. Einmal wird die Einheit durch eine gleichmäßige Entselbständigung der Teile erzwungen, und dann werden einzelne Motive so ausgebildet, daß sie als die herrschenden den andern als den beherrschten sich überordnen. Überordnung und Unterordnung gibt es auch in der klassischen Kunst, aber dort hat auch der untergeordnete Teil immer noch einen selbständigen Wert, während hier selbst das herrschende Glied, herausgenommen aus dem Zusammenhang, seine Bedeutung mehr oder weniger verlöre.

In diesem Sinne werden nun die vertikalen und horizontalen Formfolgen umgebildet und es entstehen jene großen einheitlichen Tiefenkompositionen, wo ganze Raumabschnitte ihre Selbständigkeit zugunsten der neuen Gesamtwirkung aufgegeben haben. Ohne Zweifel liegt hier eine Steigerung vor. Aber mit gefühlsmäßigen Motiven hat diese Umformung des Begriffs der Einheit nichts zu tun, wenigstens nicht so, daß man sagen dürfte, die größere Gesinnung der Generation habe die stockwerk-bindenden Kolossalordnungen gerufen oder die Heiterkeit der Renaissance habe den Typus der selbständigen Teile geschaffen und der Ernst des Barock habe dann auf der Unterdrückung dieser Selbständigkeit bestanden: gewiß ist es ein Eindruck von Glück, wenn die Schönheit in lauter freien Gliedern sich wiegt, aber auch der Gegentypus hat das Glück gestaltet. Was gibt es Heitereres als das französische Rokoko! Es wäre aber dieser Zeit nicht mehr möglich gewesen, auf die Ausdrucksmittel der Renaissance zurückzugreifen. Und eben darin liegt unser Problem.

Offenbar berührt sich diese Entwicklung mit dem, was wir als Entwicklung ins Malerische und ins Atektonische bereits beschrieben haben. Die malerische Wirkung fortlaufender Bewegung ist immer gebunden an eine gewisse Entselbständigung der Teile, und jede Vereinheitlichung wird sich

ebenso leicht bereit finden, mit den Motiven des atektonischen Geschmacks eine Verbindung einzugehen, wie umgekehrt die gegliederte Schönheit grundsätzlich mit aller Tektonik vertraut ist. Nichtsdestoweniger verlangen die Begriffe der vielheitlichen Einheit und der einheitlichen Einheit auch hier eine gesonderte Behandlung. Gerade in der Architektur gewinnen die Begriffe eine ungemeine Anschaulichkeit.

2. Beispiele

Vorzüglich die italienische Architektur liefert Beispiele von geradezu idealer Klarheit. Wir nehmen die Plastik in denselben Zusammenhang auf, da das, was sie der Malerei gegenüber als Besonderheit besitzt, wesentlich in plastisch-architektonischen Aufgaben, wie Grabmälern und dergleichen, zutage tritt.

Das venezianische und das florentinisch-römische Grabmal gewinnt seinen klassischen Typ in einem fortgesetzten Prozeß der Differenzierung und der Integrierung der Form. Die Teile stellen sich in immer entschiedeneren Kontrasten einander entgegen und das Ganze gewinnt dabei immer mehr den Charakter der notwendigen Fügung, daß kein Teil verändert werden könnte, ohne den Gesamtorganismus zu zerstören. Der primitive und der klassische Typ sind Einheiten mit selbständigen Teilen. Dort aber ist die Einheit noch eine lockere. Erst in Verbindung mit der Strenge wird die Freiheit ausdrucksvoll. Je straffer das System, desto wirksamer die Selbständigkeit der Teile innerhalb des Systems. Andrea Sansovinos Prälatengräber in S. M. del popolo (Rom) bieten diesen Eindruck im Gegensatz zu Desiderio und A. Rosselino, Leopardis Grabmal des Vendramin in S. Giovanni e Paolo (Venedig) im Gegensatz zu den Dogengräbern des Quattrocento. Eine Zusammenfassung von unerhörter Wirkung bringt Michelangelo in den Medicäergräbern: im wesentlichen noch durchaus die klassische Fügung mit selbständigen Teilen, aber die Kontraste der aufrechten Zentralfigur mit den angelagerten Breitformen ins Ungeheuere gesteigert. Mit solchen Bildern zusammengenommener Gegensätzlichkeit muß man die Vorstellung gefüllt haben, um die Leistung Berninis entwicklungsgeschichtlich richtig einzuschätzen. Es war unmöglich, auf der Basis der isolierten Teilform die Wirkung zu steigern, der Barock läßt sich aber auch in gar keinen Wettstreit ein: die ideellen Schranken zwischen Figur und Figur fallen, und in breiter einheitlicher Bewegung flutet die Gesamtmasse der gestalteten Form einher. Das gilt von dem Grabmal Urban VIII. in St. Peter wie von dem noch einheitlicheren Grabmal Alexander VII.*. Beidemal ist

zugunsten der Einheit der Gegensatz von sitzender Hauptfigur und liegenden Begleitfiguren aufgehoben worden: die beigeordneten Gestalten sind stehend gebildet und in unmittelbaren optischen Kontakt mit der herrschenden Figur des Papstes gebracht. Es wird auf den Beschauer ankommen, wie weit er auf diese Einheit einzugehen imstande ist. Man kann den Bernini auch buchstabierend lesen, aber er will nicht so gelesen sein. Wer den Sinn dieser Kunst verstanden hat, der weiß, daß hier die Einzelform nicht nur im Zusammenhang des Ganzen erfunden worden ist — das ist auch das Gesetz der Klassik —, sondern daß sie ihre Selbständigkeit an das Ganze hingegeben hat und nur aus dem Ganzen Leben und Atem zieht.

Im Gebiet des italienischen Profanbaues darf man die römische Cancelleria*, auch wenn der Palast nicht mehr den Namen Bramantes führt, als das klassische Beispiel der mehrteiligen Renaissanceeinheit nennen. Eine Schichtung von drei Stockwerken, durchaus geschlossen in der Wirkung; aber es sind deutliche Sonderexistenzen: die Geschosse, das Eckrisalit, die Fenster und Mauerfelder. So ist es mit der Louvrefassade des Lescot. So mit dem Otto-Heinrichsbau von Heidelberg. Überall die Gleichwertigkeit der homogenen Teile.

Sieht man näher zu, so wird man freilich veranlaßt, den Begriff der Gleichwertigkeit einzuschränken. Das Erdgeschoß der Cancelleria ist doch den oberen Stockwerken gegenüber klar als Erdgeschoß charakterisiert und damit in gewissem Sinne untergeordnet. Oben erst erscheinen die gliedernden Pilaster. Und bei dieser Pilasterfolge, die die Mauer in einzelne Felder zerlegt, ist es wieder nicht auf einfache Koordination abgesehen, vielmehr wechseln breitere Felder mit schmäleren. Das ist die nur bedingt so zu nennende Koordination des klassischen Stils. Wir kennen die quattrocentistische Vorform im Palazzo Ruccellai* von Florenz. Da herrscht die völlige Gleichheit der Felder und, was die Gliederung anbetrifft, die völlige Gleichheit der Stockwerke. Der Oberbegriff bleibt für beide Bauten derselbe: System mit selbständigen Teilen, aber die Cancelleria besitzt bereits die straffere Organisation der Form. Der Unterschied ist identisch mit dem, den wir in der darstellenden Kunst als die laxe Symmetrie des Quattrocento und die strenge Symmetrie des Cinquecento schon beschrieben haben. Auf Botticellis Berliner Bild der Maria mit den beiden Johannes ist das Nebeneinander der drei Figuren ein völlig gleichgewichtiges, und Maria hat nur als Mittelfigur einen formalen Vorrang, bei einem Klassiker wie Andrea del Sarto — ich denke an die Madonna delle arpie in Florenz —



Florenz, Palazzo Ruccellai

ist die Maria in jeder Weise über ihre Begleiter hinausgehoben, ohne daß diese aufgehört hätten, ihr Schwergewicht in sich selbst zu haben. Darauf kommt es an. Der klassische Charakter der Felderfolge der Cancelleria ist darin gegeben, daß auch die schmalen Felder noch selbständige proportionale Werte sind, und das Erdgeschoß bleibt trotz seiner Unterordnung noch immer ein Element, das seine Schönheit für sich hat.

In lauter schöne Einzelteile sich zerlegend, ist ein Bau wie die Cancelleria das architektonische Gegenstück zu dem Gebilde der Tizianschen Bella, die wir oben abgebildet haben. Und wenn wir dieser die Venus des Velasquez entgegengestellt haben als Typus des auf absolute Einheit zusammengenommenen Gewächses, so sind wir nicht in Verlegenheit, auch für sie die architektonische Parallele aufzuweisen.

Kaum ist der klassische Typus ausgebildet, so meldet sich schon das Verlangen, die Vielheit mit größeren, durchgehenden Motiven zu überwinden. Man spricht dann wohl von der „größeren Gesinnung", die die weiterspannende Form bedingt habe. Mit Unrecht. Wer wäre nicht von vornherein überzeugt, daß die Bauherren der Renaissance — und es ist ein Papst Julius dabei! — nach dem Höchsten gegriffen haben, was menschlichem Willen erreichbar war. Aber es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich. Die Form der vielteiligen Schönheit mußte erst erlebt sein, bevor die einteiligen Ordnungen denkbar wurden. Michelangelo, Palladio sind Übergänge. Den reinbarocken Gegentypus zur Cancelleria vertritt in Rom der Palazzo Odescalchi*, der in den zwei oberen Stockwerken jene Kolossalordnung bringt, wie sie von nun an für das Abendland zur Norm wird. Das Erdgeschoß bekommt damit den ausgesprochenen Sockelcharakter, d. h. es wird zum unselbständigen Glied. Wenn bei der Cancelleria jedes Wandfeld,

jedes Fenster, ja jeder Pilaster seine deutlich sprechende Schönheit für sich hatte, so sind die Formen hier alle so behandelt, daß sie mehr oder weniger in einem Masseneffekt aufgehen. Die einzelnen Felder zwischen den Pilastern stellen keinen Wert dar, der außerhalb des Ganzen etwas bedeutete. Bei den Fenstern ist es auf Verschmelzung mit den Pilastern abgesehen, und die Pilaster selbst wirken kaum mehr als Einzelformen, sondern nur in der Masse. Der Palazzo Odescalchi ist ein Anfang. Die spätere Architektur ist im angedeuteten Sinne weitergegangen. Das Palais Holnstein* (das heutige erzbischöfliche Palais) in München, ein besonders feiner Bau des älteren Cuvilliés, wirkt nur noch als bewegte Fläche: kein Wandfeld mehr ist faßbar, die Fenster gehen ganz mit den Pilastern zusammen und diese haben die tektonische Bedeutsamkeit fast völlig verloren.



Rom, Palazzo della Cancelleria

Es liegt in der Konsequenz der gegebenen Tatsachen, daß die Barockfassade auf die Betonung einzelner Stellen drängen wird, zunächst im Sinne eines beherrschenden Mittelmotivs. In der Tat spielt auch im Palazzo Odescalchi bereits das Verhältnis von Mitte und (in der Abbildung unsichtbaren) Flügeln eine Rolle. Bevor wir aber darauf eingehen, müssen wir noch die Vorstellung berichtigen, als ob das Schema mit der Kolossalordnung von Pilastern oder Säulen das einzige oder auch nur das vorherrschende gewesen sei.

Auch in Fronten ohne alle vertikale Zusammenfassung der Stockwerke hat sich das Verlangen nach dem Einheitlichen befriedigen können. Wir bilden den römischen Palazzo Madama* ab, den jetzigen Senatspalast. Der oberflächliche Betrachter mag meinen, die Erscheinung sei nicht wesentlich

verschieden von dem, was auch der Renaissance geläufig war. Entscheidend ist, wie weit man den Teil als selbständiges und integrierendes Moment empfinden muß und wie weit das Einzelne untergeht im Ganzen. Hier ist charakteristisch, daß neben dem packenden Eindruck der Gesamtbewegung der Fläche das einzelne Stockwerk zurücktritt und daß neben der lebhaften Sprache der Fensterverdachungen, die als Masse zusammengreifen, das einzelne Fenster kaum mehr als konstitutiver Teil des Ganzen gefühlt wird. Auf diesem Geleise liegen die mannigfaltigen Wirkungen, die der nordische Barock auch ohne plastischen Aufwand erreicht hat. Durch den bloßen Rhythmus der entselbständigten Fenster kann der Mauer ein starker Massenbewegungseindruck mitgeteilt werden.

Aber wie gesagt, die Neigung zum Pointieren ist im Barock immer vorhanden: man sammelt den Effekt gern in einem Hauptmotiv, das die Nebenmotive in dauernder Unselbständigkeit hält, das aber trotzdem auf diese Begleitung angewiesen bleibt und für sich allein nichts bedeuten könnte. Am Palazzo Odescalchi schon tritt die Mitte in breiter Fläche vor, nur ganz wenig, ohne praktische Bedeutung, und zur Seite bleiben kurze, proportional unselbständige Flügel zurück. (Sie sind später länger ausgezogen worden.) Im größten Maßstab betätigt sich diese subordinierende Stilweise in den Schloßbauten mit Mittel- und Eckpavillons, aber auch beim kleinen Bürgerhaus findet man Mittelrisalite, deren Vorsprung oft nur ein paar Zentimeter beträgt. Statt des einen Mittelakzentes können bei langen Fassaden auch zwei die leere Mitte flankierende Akzente gesetzt sein, nicht an den Ecken natürlich — das ist Renais-



Rom, Palazzo Odescalchi

sance (vgl. die Cancelleria in Rom) —, sondern von den Ecken abgerückt. Beispiel: Prag, Palast Kinsky.


München, Palais Holnstein

In den Kirchenfassaden wiederholt sich im wesentlichen die gleiche Entwicklung. Die italienische Hochrenaissance hat dem Barock den Typus der zweigeschossigen Front mit fünf Feldern unten und drei Feldern oben, vermittelt durch Voluten, vollkommen fertig hinterlassen. Mehr und mehr verlieren nun die Felder an proportionaler Selbständigkeit, die Folge gleichwertiger Teile wird ersetzt durch entschiedene Überordnung der Mitte, hier sitzen die stärksten plastischen und dynamischen Akzente, als höchste Steigerung einer von den Seiten her anschwellenden Bewegung. Für die Einheit der vertikalen Ordnung hat der barocke Kirchenbau selten nach dem Mittel der zusammengezogenen Geschosse gegriffen, bei fortdauernder Zweizahl der Stockwerke ist aber für entschiedenes Übergewicht des einen über das andere gesorgt.

Wir haben früher gelegentlich an die Analogie der Entwicklung auf einem so fern liegenden Gebiet wie der niederländischen Landschaft erinnert, und es mag gut sein, den Hinweis hier zu wiederholen, um nicht bei einzelnen Tatsachen der Architekturgeschichte stecken zu bleiben, sondern das Prinzipielle als das Wesentliche dem Bewußtsein lebendig zu erhalten. In der Tat ist es derselbe Begriff der vereinheitlichten und auf einzelne Pointen zusammengenommenen Wirkung, der die holländische Landschaft des 17. Jahrhunderts von der gleichmäßig wertenden Schilderung des 16. Jahrhunderts unterscheidet.

Natürlich ist es nicht nur die große Architektur, sondern auch die Kleinwelt der Möbel und Geräte, aus der die Beispiele geholt werden können.



Rom, Palazzo Madame

Man mag praktische Gründe mitgeltend machen, daß der zweigeschossige Schrank der Renaissance in den einheitlichen des Barock umgewandelt werden mußte: die Umwandlung lag in der allgemeinen Richtung des Geschmacks und hätte sich gewiß auf jeden Fall durchgesetzt.

Für jede horizontale Formfolge sucht der Barock die vereinheitlichende Gruppierung. Wenn er die gleichmäßigen Reihen der Chorstühle dekoriert, so faßt er die Folge gern unter einem geschweiften Bogen zusammen, wie es sogar vorkommt, daß er die Trägerstellungen eines Kirchenschiffes ohne jeden praktischen Grund nach der Mitte der Reihe gravitieren läßt. (Vgl. die Chorstühle aus der Münchener Peterskirche*.)

In all diesen Fällen freilich ist das Phänomen nicht damit erschöpft, daß man das zusammenfassende große Motiv beschreibt, die Einheitswirkung ist immer auch bedingt durch eine Umbildung der Teile in dem Sinne, daß es ihnen schwer wird, sich als Sonderwesen geltend zu machen. Jene Chorstühle sind in eine einheitliche Form eingegangen, nicht nur des krönenden Bogens wegen, sondern weil die einzelnen Wandfelder so gestaltet sind, daß sie sich aneinander anlehnen müssen. Sie haben in sich selbst keinen Halt mehr.

Und bei dem Beispiel des Schrankes ist es ebenso. Das Rokoko faßt die zwei Flügeltüren mit einem geschwungenen Giebelgesims zusammen. Wenn nun die Flügeltüren in ihrem oberen Abschluß dieser Linie folgen, das heißt nach der Mitte zu ansteigen, so ist es natürlich, daß sie nur noch als Paar aufgefaßt werden können. Der einzelne Teil für sich hat keine Selbständigkeit mehr. So hat der Rokokotisch keine Beine mehr, die als Form für sich wirken und durchgebildet sind, sondern sie sind eingeschmolzen ins

Ganze. Atektonische Forderungen begegnen sich grundsätzlich als verwandt mit Forderungen des Geschmacks für die absolute Einheit. Das letzte Resultat sind jene Binnenräume des Rokoko, hauptsächlich kirchlicher Art, wo alles Mobiliar im Ganzen so aufgegangen ist, daß man das einzelne Stück nicht einmal in der Vorstellung zu isolieren vermöchte. Der Norden hat darin Unvergleichliches geleistet.

Auf Schritt und Tritt stößt man auf durchgehende Unterschiede nationaler Phantasie: die Italiener haben den Teil freier ausgebildet als die nordischen Völker und haben seine Selbständigkeit nie so völlig preisgegeben wie diese. Die freien Teile aber sind nicht etwas, was von Anfang an da ist, sondern etwas, das erst gemacht, das heißt empfunden werden muß. Wir berufen uns auf die einleitenden Sätze dieses Abschnitts. Die besondere Schönheit italienischer Renaissance liegt in der einzigen Art, wie sie den Teil — sei es eine Säule, ein Wandfeld oder ein Raumabschnitt — zu einer in sich ruhenden Vollendung durchgebildet hat. Die germanische Phantasie hat den Teil nie zu gleicher Selbständigkeit entlassen. Der Begriff der gegliederten Schönheit ist ein wesentlich romanischer Begriff.



München, Chorstühle in der Peterskirche

Dem scheint zu widersprechen, daß man der nordischen Baukunst gerade ein sehr starkes Individualisieren der einzelnen Motive nachsagt, daß ein Erker, ein Turm eben gar nicht dem Ganzen sich fügt, sondern mit persönlichem Eigenwillen dagegen sich stemmt. Allein dieser Individualismus hat mit der Freiheit der Teile in einem gesetzlich gebundenen Zusammenhang nichts zu tun. Und mit der Betonung des Eigenwilligen ist auch nicht alles gesagt: das Charakteristische ist, wie diese Schößlinge der Willkür doch fest im Kernbau verwurzelt bleiben. Man kann einen solchen Erker nicht ablösen, ohne daß Blut flösse. Es ist ein der italienischen Vorstellung unzugänglicher Begriff von Einheit, daß ganz heterogene Teile von einem gemeinsamen Lebenswillen getragen sein können. Die „wilde" Manier der ersten deutschen Renaissance, wie wir sie z. B. in den Rathäusern von Altenburg, Schweinfurt, Rothenburg finden, hat sich allmählich beruhigt, aber auch in der gemessenen Monumentalität der Rathäuser von Augsburg oder Nürnberg lebt eine heimliche Einheit der formenden Kraft, die von italienischer Art verschieden ist. Die Wirkung liegt im großen Strömen der Form, nicht im Gliedern und Absetzen. In aller deutschen Architektur ist der Bewegungsrhythmus das Entscheidende, nicht die „schöne Proportion".

Wenn das für den Barock allgemein zutrifft, so hat doch der Norden die Bedeutung der Teilglieder in viel weitergehender Weise der großen Gesamtbewegung geopfert als Italien. Er ist dadurch namentlich in Binnenräumen zu wunderbaren Wirkungen gelangt. Und man kann wohl sagen, daß in der deutschen Kirchen- und Schloßbaukunst des 18. Jahrhunderts der Stil seine letzten Möglichkeiten offenbar

Auch in der Architektur ist die Entwicklung keine gleichmäßig fortschreitende gewesen, und mitten im Barock stößt man auf Reaktionen des plastisch-tektonischen Geschmacks, die dann natürlich immer auch Reaktionen zugunsten des Einzelteils gewesen sind. Daß ein Bau wie das klassizistische Rathaus von Amsterdam * zur Zeit des späten Rembrandt hat entstehen können, muß jeden vorsichtig machen, der von dem einen Rembrandt auf die ganze holländische Kunst schließen möchte. Aber andererseits darf man den Stilgegensatz auch nicht überschätzen. Man könnte auf den ersten Blick wohl glauben, es gäbe auf der ganzen Welt nichts, was der Forderung barocker Einheit stärker widerspräche als dieses Haus mit seinen starken Gesims- und Pilasterteilungen und den glatt in die Mauer eingeschnittenen, kahlen Fenstern. Allein die Massengruppierung ist doch die vereinheitlichende des Barock, und die Pilasterintervalle sprechen nicht mehr als einzelne schöne



Rathaus zu Amsterdam (Berck-Heyde)

Felder. Und dann haben wir ja in den zeitgenössischen Bildern den Beweis, wie sehr die Formen auf Gesamtwirkung hin gesehen werden können und gesehen worden sind. Nicht das einzelne Fensterloch bedeutet etwas, sondern nur die Bewegung, die aus der Gesamtheit der Fenster resultiert. Man kann freilich die Sachen auch anders sehen, und als um 1800 der isolierende Stil wieder erschien, hat natürlich auch das Rathaus von Amsterdam in den Bildern eine neue Physiognomie angenommen.

In der neuen Architektur aber erlebte man damals, daß plötzlich die Elemente wieder auseinandertraten. Das Fenster ist wieder ein Formganzes für sich, die Wandfelder bekommen wieder eine eigene Existenz, das Möbel verselbständigt sich im Raum, der Schrank zerlegt sich in freie Teile und der Tisch bekommt wieder Beine, die nicht als etwas Unlösbares in das Gesamtgebilde eingeschmolzen sind, sondern die sich als senkrechte Pfosten von der Tischplatte und ihrem Gehäuse sondern und gegebenenfalls abschrauben lassen.

Gerade im Vergleich mit klassizistischer Architektur des 19. Jahrhunderts wird man ein Gebäude wie das Amsterdamer Rathaus richtig zu beurteilen imstande sein. Man denke an Klenzes Neuen Königsbau in München: die Geschosse, die Pilasterintervalle, die Fenster — lauter Teile, die, schön in sich, auch im Gesamtbild noch als selbständige Glieder sich behaupten.

V. Klarheit und Unklarheit

(Unbedingte und bedingte Klarheit)

Malerei

1. Allgemeines

Jedes Zeitalter hat von seiner Kunst verlangt, daß sie klar sei, und es ist immer ein Vorwurf gewesen, wenn man die Darstellung unklar genannt hat. Aber das Wort hat doch im 16. Jahrhundert einen andern Sinn gehabt als später. Für die klassische Kunst ist alle Schönheit gebunden an die restlose Offenbarung der Form, im Barock verdunkelt sich die absolute Klarheit selbst da, wo die Absicht auf vollkommene Sachlichkeit geht. Die Bilderscheinung fällt nicht mehr zusammen mit dem Maximum gegenständlicher Deutlichkeit, sondern weicht ihm aus.

Nun ist es ja bekannt, daß jede fortschreitende Kunst die Aufgabe für das Auge schwerer und schwerer zu machen sucht, das heißt, wenn erst einmal das Problem der klaren Darstellung erfaßt ist, wird es sich von selber ergeben, daß der Auffassung gewisse Schwierigkeiten in den Weg gelegt werden, daß die Bildform sich kompliziert und daß der Beschauer, dem das Einfache allzu durchsichtig geworden ist, in der Lösung der verwickelteren Aufgabe einen Reiz empfindet. Allein die barocke Verunklärung des Bildes, von der wir zu sprechen haben, würde doch nur teilweise als Reizsteigerung in diesem Sinne begriffen werden können. Das Phänomen ist von tieferer und umfassenderer Art. Nicht um die erschwerte Lösbarkeit eines Rätsels, das schließlich doch geraten werden kann, handelt es sich, sondern hier bleibt immer ein ungeklärter Rest übrig. Der Stil absoluter und relativer Klarheit ist ein Darstellungsgegensatz, der mit den bisherigen Begriffen durchaus parallel geht. Er entspricht zwei verschiedenen Grundanschauungen, und es ist mehr als das bloße Verlangen nach Reizsteigerung durch erschwerte Perzeption, wenn der Barock die alte Schaustellung der Form im Bildwerk als etwas Unnatürliches empfindet, das ihm zu wiederholen unmöglich ist.

Während die klassische Kunst alle Darstellungsmittel in den Dienst der deutlichen Formerscheinung stellt, ist hier grundsätzlich der Schein vermieden, als ob das Bild für die Anschauung zurechtgemacht sei und jemals ganz in Anschauung aufgehen könne. Ich sage: es ist der Schein vermieden, in

Wirklichkeit ist natürlich doch das Ganze auf den Beschauer und seine Augenbedürfnisse berechnet. Jede wirkliche Unklarheit ist unkünstlerisch. Aber — paradox gesprochen — es gibt auch eine Klarheit des Unklaren. Die Kunst bleibt Kunst, auch wenn sie das Ideal der vollen gegenständlichen Klarheit aufgibt. Das 17. Jahrhundert hat in der Dunkelheit, die die Form verschlingt, eine Schönheit gefunden. Der Stil der Bewegung, der Impressionismus, ist von Hause aus auf eine gewisse Unklarheit eingestellt. Sie wird aufgenommen, nicht als Ergebnis einer naturalistischen Auffassung — weil die Sichtbarkeit nun eben einmal nicht völlig klare Bilder liefere —, sondern weil ein Geschmack für die schwebende Klarheit da ist. Dadurch erst ist der Impressionismus möglich geworden. Seine Voraussetzungen liegen auf dekorativem, nicht bloß auf imitativen Feld.

Umgekehrt hat Holbein genau gewußt, daß die Dinge in der Natur nicht so erscheinen wie in seinen Bildern, daß man die Ränder der Körper nicht in der gleichmäßigen Schärfe sieht, wie er es darstellt, und daß für den wirklichen Anblick die Einzelformen von Schmuck, Stickereien, Bart und dergleichen mehr oder weniger verloren gehen. Er würde aber den Hinweis auf das gewöhnliche Sehen nicht als Kritik haben gelten lassen. Für ihn gab es nur eine Schönheit der absoluten Klarheit. Und eben im Geltendmachen dieser Forderung sah er den Unterschied von Kunst und Natur.

Es hat vor und neben Holbein Künstler gegeben, die weniger streng oder, wenn man will, mehr modern dachten. Das ändert nichts an der Tatsache, daß er die Höhe der einen Stilkurve repräsentiert. — Allgemein aber muß gesagt werden, daß der Begriff Klarheit im qualitativen Sinne für den Unterschied der zwei Stile nicht in Betracht kommen kann. Hier handelt es sich um ein verschiedenes Wollen, nicht um ein verschiedenes Können, und die „Unklarheit“ des Barock hat die klassische Klarheit, durch die die Entwicklung hindurchgegangen ist, immer zur Voraussetzung. Ein qualitativer Unterschied besteht nur zwischen der Kunst der Primitiven und der Kunst der Klassiker: der Begriff der Klarheit ist nicht von Anfang an da, sondern hat erst allmählich gewonnen werden müssen.

2. Die Hauptmotive

Jede Form hat gewisse Erscheinungsweisen, in denen der höchste Grad von Deutlichkeit liegt. Dahin gehört zunächst, daß sie bis in alle Enden hinein sichtbar sei. Kein Mensch nun wird erwarten, daß auf einem vielfigurigen Historienbild alle Leute bis auf Hände und Füße klar gemacht werden müßten

und auch der strenge klassische Stil hat die Forderung nie so gestellt, allein es ist doch bedeutungsvoll, daß auf Lionardos Abendmahl von den 26 Händen — Christus und die 12 Jünger — nicht eine „unter den Tisch gefallen" ist. Und im Norden ist es ebenso. Man kann bei der Antwerpener Beweinung des Massys* die Probe machen oder die Extremitäten auf der großen Pietà des Joos von Cleve* (Meister des Todes der Maria) nachzählen: die Hände sind alle da, und für den Norden bedeutet das noch mehr, weil hier keine Tradition in diesem Sinne bestand. Demgegenüber steht dann die Tatsache, daß auf einem so sachlichen Porträtstück wie Rembrandts Staalmeesters*, wo 6 Figuren vorkommen, statt 12 nur 5 Hände sichtbar sind. Die vollständige Erscheinung ist jetzt die Ausnahme, früher die Regel. Terborg kommt bei den zwei musizierenden Frauen (Berlin) mit einer Hand aus, Massys gibt in seinem Seitenstück des Goldwägers und seiner Frau selbstverständlich die zwei Paare vollständig.

Abgesehen von dieser stofflichen Vollständigkeit hat die klassische Zeichnung überall auf eine Darstellung gedrängt, die als erschöpfende Formerklärung gelten konnte. Alle Form wird gezwungen, ihr Typisches herzugeben. Die einzelnen Motive sind in sprechenden Kontrasten entwickelt. Man kann die Erstreckungen alle genau bemessen. Abseits von aller Qualität der Zeichnung, ist der bloßen Anlage nach der Körper auf Tizians Venus- oder Danaëbildern so gut wie bei Michelangelos badenden Soldaten etwas schlechthin Letztes an klar ausgebreiteter Form, die keine Frage übrig läßt.

Diesem Maximum von Deutlichkeit weicht der Barock aus. Er will nicht alles sagen, wo einzelnes erraten werden kann. Mehr: die Schönheit haftet überhaupt nicht mehr an der völlig faßbaren Klarheit, sondern springt auf jene Formen über, die etwas Unfaßbares an sich haben und dem Beschauer immer wieder zu entschlüpfen scheinen. Das Interesse an der geprägten Form zieht sich zurück vor dem Interesse an der unbegrenzten, bewegten Erscheinung. Daher verschwinden auch die elementaren Schauansichten von reiner Front und reinem Profil, man sucht das Sprechende in der zufälligen Erscheinung.

Für das 16. Jahrhundert steht die Zeichnung ganz im Dienste der Klarheit. Es brauchen nicht lauter Schauansichten zu sein, aber in jeder Form steckt der Trieb, sich offenbar zu machen. Mag der letzte Grad klarer Selbstentfaltung nicht durchweg erreicht sein — das ist nicht möglich in einem Bild mit reicherem Inhalt —, so bleibt doch auch kein unaufgeklärter

Rest übrig. Auch die verlorenste Form ist noch irgendwie faßbar, das wesentliche Motiv aber ist in den Brennpunkt deutlicher Ansicht gerückt.

Das gilt zunächst für die Silhouette. Auch die verkürzte Ansicht, die von der typischen Gestalt vieles verschluckt, wird so behandelt, daß die Silhouette aufschlußreich bleibt, das heißt viel Form enthält. Umgekehrt ist das Charakteristische von „malerischen“ Silhouetten gerade dies, daß sie formarm erscheinen. Sie decken sich nicht mehr mit dem Sinn der Gestalt. Die Linie hat sich zu einem ganz selbständigen Leben emanzipiert, und darin beruht der neue Reiz, von dem wir früher (im Kapitel des Malerischen) gehandelt haben. Natürlich ist fort und fort dafür gesorgt, daß dem Auge die nötigen Anhaltspunkte übermittelt werden, aber man will es nicht Wort haben, es sei die Klarheit der Erscheinung der leitende Grundsatz im Bildwerk. Was ganz auf Klarheit eingestellt ist, erweckt Mißtrauen, als könne es kein Lebendiges sein. Tritt der Fall ein — was selten geschieht —, daß sich wirklich einmal ein nackter Körper z. B. in reiner Frontansicht silhouettiert, so ist es doppelt interessant, zu sehen, wie mit allerlei ableitenden Mitteln (Unterschneidungen u. dgl.) versucht wird, die Klarheit zu brechen, mit andern Worten: die formklare Silhouette nicht zum Träger des Eindrucks werden zu lassen.

Andrerseits ist es selbstverständlich, daß auch die klassische Kunst nicht immer über die Möglichkeit verfügt, die Erscheinung zu restloser Formklarheit zu bringen. Ein Baum, aus einiger Entfernung gesehen, wird stets seine Blätter zu einem bloßen Masseneindruck zusammenfließen lassen. Allein das ist kein Widerspruch. Es wird hier nur deutlich, daß man das Prinzip der Klarheit nicht im roh-stofflichen Sinne verstehen darf, sondern zunächst als dekoratives Prinzip nehmen muß. Entscheidend ist nicht, ob das einzelne Blatt am Baum sichtbar wird oder nicht, sondern daß die Formel, mit der man das Blattwerk charakterisiert, eine klare und gleichmäßig faßbare Formel sei. Innerhalb der Kunst des 16. Jahrhunderts bedeuten die Baummassen des Albrecht Altdorfer einen fortgeschrittenen malerischen Stil, aber sie sind doch noch nicht von der wirklich malerischen Art, weil die einzelnen Schnörkel immer noch bestimmt faßbare ornamentale Figuren darstellen, was beim Baumschlag eines Ruysdael z. B. nicht mehr der Fall ist.[1])

Das an sich Unklare ist für das 16. Jahrhundert kein Problem, das 17. anerkennt es als eine künstlerische Möglichkeit. Der ganze Impressionismus

[1]) Übrigens wird man bei Altdorfer eine Entwicklung vom Wenigerklaren zum Mehrklaren feststellen können.

beruht darauf. Die Darstellung von Bewegung durch Verunklärung der Form (Beispiel des rollenden Rades!) ist erst möglich geworden, als das Auge dem Halbklaren einen Reiz abgewonnen hatte. Aber nicht nur die eigentlichen Bewegungsphänome, alle Form behält einen Rest von Unbestimmtheit für den Impressionismus. Und so ist es nicht verwunderlich, wenn gerade die entschlossen fortschrittliche Kunst oft auf die allereinfachsten Ansichten zurückgreift. Den Forderungen des Reizes der bedingten Klarheit ist trotzdem Genüge getan.

Man sieht der Seele der klassischen Kunst auf den Grund, wenn Lionardo sogar die anerkannte Schönheit geopfert wissen will, sobald sie der Klarheit auch nur etwas im Wege stehe. Er bekennt, es gebe kein schöneres Grün als das Grün der sonnendurchschossenen Blätter am Baum, allein gleichzeitig warnt er davor, dergleichen Dinge zu malen, denn es erzeugen sich dabei leicht irreführende Schatten, die Klarheit der Formerscheinung werde getrübt.[1])

Licht und Schatten dienen der klassischen Kunst grundsätzlich ebenso zur Formaufklärung wie die Zeichnung (im engeren Sinne). Jedes Licht wirkt formbezeichnend im einzelnen, gliedernd und ordnend im ganzen. Der Barock kann auf diese Hilfen natürlich auch nicht verzichten, aber das Licht steht nicht mehr ausschließlich im Dienste der Formaufklärung. Es geht stellenweise über die Form hinweg, es kann Wichtiges verhüllen und Nebensächliches herausholen, das Bild ist erfüllt von einer Lichtbewegung, die jedenfalls nicht mit den Forderungen der Sachdeutlichkeit zusammenfallen soll.

Es gibt Fälle des offenbaren Widerspruchs zwischen Form- und Lichtführung. So ist es, wenn beim Bildnis der obere Teil des Kopfes im Schatten steht und nur der untere hell ist, oder wenn bei einer Darstellung der Taufe Christi Johannes allein das Licht hat und der Täufling im Dunkel bleibt. Tintoretto ist voll von gegenständlich-sinnwidrigen Lichtführungen, und was für willkürliche Lichtführungen hat der junge Rembrandt zur Dominante im Bild gemacht! Für uns hier ist aber nicht das Ungewöhnliche und Auffallende wichtig, sondern das, was als selbstverständliche Verschiebung erscheint und vom zeitgenössischen Publikum gar nicht besonders bemerkt worden sein wird. Die Klassiker des Barock sind interessanter als die Übergangsmeister und der reife Rembrandt ist uns lehrreicher als der junge Rembrandt.

---

[1]) Lionardo, Traktat von der Malerei (ed. Ludwig), 913 (924) und 917 (892).



Rembrandt

Es gibt nichts Einfacheres als die Radierung seines Emmaus* von 1654. Scheinbar decken sich Lichtführung und Gegenstand völlig. Der Herr in der Glorie, die die Rückwand aufhellt, der eine Jünger hell im Lichte des Fensters, der andere dunkel, weil er gegen das Licht sitzt. Dunkel auch der Knabe vorn an der Treppe. Ist hier etwas, was nicht auch im 16. Jahrhundert so hätte gegeben werden können? Aber in der Ecke unten rechts liegt eine Dunkelheit, die stärkste Dunkelheit des Ganzen, die dem Blatt den barocken Stempel aufdrückt. Nicht daß sie unmotiviert wäre, man sieht genau, warum es hier dunkel sein muß, aber so wie der Schatten daliegt, ohne Wiederholung, etwas Einmaliges und Einzigartiges, dazu exzentrisch, gewinnt er eine große Bedeutung: auf einmal sieht man eine Lichtbewegung im Bilde, die mit der feierlichen Symmetrie der Tischgesellschaft offenbar nicht zusammengeht. Man muß eine Komposition wie Dürers Emmausblatt in der kleinen Holzschnittpassion vergleichen, um sich ganz klar zu wer-

den, inwiefern die Lichtführung hier über das Gegenständliche hinaus zu eigenem Leben erwachsen ist. Kein Zwiespalt zwischen Form und Inhalt — das wäre ein Vorwurf —, aber das alte Verhältnis der Dienstbarkeit ist gelöst und in der neuen Freiheit erst gewinnt die Szene für das Barockzeitalter den Lebensodem.

Alles, was man im gewöhnlichen Sinne „malerische Beleuchtung" nennt, ist ein von der Sachform unabhängig gewordenes Spiel des Lichtes, ob es nun das in einzelnen Flecken über den Erdboden hinjagende Licht eines Gewitterhimmels sei oder das Licht, das in der Kirche, hoch einfallend, an Wänden und Pfeilern sich bricht und wo die Dämmerung in Nischen und Winkeln aus dem begrenzten Raum ein Unbegrenztes und Unerschöpfliches macht. Die klassische Landschaft kennt das Licht als das sachlich Gliedernde, dann sucht man wohl da und dort den grellen Widerspruch, der neue Stil ist aber erst da vollendet, wo man dem Licht grundsätzlich einen irrationalen Charakter zugesteht. Es teilt dann das Bild nicht in einzelne Zonen, sondern unabhängig von jedem plastischen Motiv legt sich eine Helligkeit da quer über den Weg oder geht dort als wandelnder Schein über die Wellen der Meeresfläche. Und kein Mensch denkt mehr daran, daß darin ein Widerspruch zur Form liegen könnte. Motive wie die Blätterschatten, die auf der Mauer des Hauses spielen, sind jetzt möglich. Nicht, weil man sie jetzt erst beobachtet hätte, gesehen hat man sie immer, aber die Kunst im Geiste Lionardos hat sie als formunklare Motive noch nicht verwerten können.

Und so ist es schließlich bei der Einzelfigur. Terborch kann ein Mädchen malen, das am Tisch irgend etwas liest: das Licht kommt ihm von rückwärts, streift die Schläfe und ein freifallendes Löckchen wirft einen Schatten über die glatte Fläche. Das scheint alles sehr natürlich, aber der klassische Stil hat dieser Natürlichkeit keinen Platz gewährt. Man denke nur an die stofflich verwandten Darstellungen des Meisters der weiblichen Halbfiguren, wo Licht und Modellierung völlig ineinander aufgehen. Einzelne Freiheiten mögen immer gewagt worden sein: es sind dann eben die Ausnahmen, die als solche empfunden wurden. Jetzt ist die irrationale Lichtführung die Norm, und wo sich eine rein sachliche Beleuchtung ergibt, da soll sie nicht als gewollt, sondern als Zufall erscheinen. Im Impressionismus aber gewinnt die Lichtbewegung an sich soviel Energie, daß die Kunst auf die „malerisch" verunklärenden Motive in der Anordnung von Licht und Schatten ruhig verzichten kann.

Die formzerstörenden Wirkungen eines sehr starken Lichtes und die formauflösenden Wirkungen eines sehr schwachen Lichtes sind beides Probleme, die für die klassische Epoche außerhalb der Kunst lagen. Auch die Renaissance hat die Nacht dargestellt. Die Figuren sind dann dunkel gehalten, bewahren aber die Bestimmtheit der Form; jetzt dagegen fließen die Figuren mit dem allgemeinen Dunkel zusammen und es bleibt nur ein Ungefähr übrig. Der Geschmack war dahin entwickelt, auch diese bedingte Klarheit schön zu finden.

Auch die Geschichte der Farbgebung läßt sich den Begriffen von bedingter und unbedingter Klarheit unterstellen.

Lionardo, der die farbigen Reflexe und die komplementären Farben der Schatten theoretisch schon genau kannte, wollte doch nicht dulden, daß der Maler diese Erscheinungen in sein Bild übertrüge. Das ist sehr bezeichnend. Offenbar befürchtete er, es könnte die Klarheit und Selbstherrlichkeit der Gegenstände leiden. So spricht er auch von dem „wahren" Schatten der Dinge, der nur aus ihrer Lokalfarbe und Schwarz gemischt sein dürfte[1]). Die Geschichte der Malerei ist nicht die Geschichte der wachsenden Einsicht in den Tatbestand der farbigen Erscheinung, vielmehr werden die farbigen Beobachtungen in einer Auslese verwertet, die von ganz anderen als bloß naturalistischen Gesichtspunkten her getroffen wird. Daß Lionardos Formulierungen nur eine beschränkte Geltung beanspruchen dürfen, beweist das eine Beispiel Tizians. Allein Tizian ist nicht nur viel jünger, sondern bildet eben mit seiner langen Entwicklung hier wie sonst den Übergang zum andern Stil, wo die Farbe grundsätzlich nicht mehr bloß etwas den Körpern Anhaftendes ist, sondern das große Element, in dem die Dinge Sichtbarkeit gewinnen, etwas Zusammenhängendes, Einheitlich-Bewegtes und jeden Augenblick sich Änderndes. Wir müssen auf die Ausführungen zurückverweisen, die im 1. Kap. zum Begriff der malerischen Bewegung gemacht worden sind. An dieser Stelle soll nur gesagt sein, daß auch das Auslöschen der Farbe für den Barock einen Reiz haben muß. An Stelle der gleichmäßigen Farbklarheit setzt er die teilweise Farbunklarheit. Die Farbe ist nicht von vornherein da, überall fertig, sondern sie wird erst. Wie die Pointierungen der Zeichnung, von denen wir im

---

[1]) Lionardo a. a. O. 729 (703). Vgl. 925 (925) über die „wahre" Laubfarbe: man solle ein Blatt von dem Baume nehmen, der nachgemacht werden soll, und nach diesem Muster seine Mischungen anfertigen.

vorigen Kapitel sprachen, die teilweise Undeutlichkeit der Form verlangen und voraussetzen, so fußt auch das Schema der pointierten Farbe auf der Anerkennung der verunklärten Farberscheinung als Bildfaktors.

Nach den Grundsätzen klassischer Kunst steht die Farbe im Dienste der Form, nicht bloß im einzelnen, wie Lionardo es meint, sondern auch im allgemeinen: das Bild, als Ganzes gesehen, gliedert sich durch die Farbe in seine gegenständlichen Teile und die farbigen Akzente sind auch die Sinnakzente der Komposition. Bald hat man ein Gefallen darin gefunden, die Akzente etwas zu verschieben, und man wird schon früher einzelne Anomalien in der farbigen Anordnung nachweisen können, der eigentliche Barock aber setzt erst ein, als man der Farbe grundsätzlich die Verpflichtung abgenommen hat, Klärerin und Erklärerin des Gegenständlichen zu sein. Die Farbe wird nicht der Klarheit entgegenarbeiten, allein je mehr sie zu eigenem Leben erwacht, um so weniger kann sie im Dienst der Dinge verharren.

Schon in dem Wiederholen einer Farbe an verschiedenen Stellen im Bild bekundet sich die Absicht, den gegenständlichen Charakter des Kolorits zu dämpfen. Der Beschauer bindet das farbig Zusammengehörige und kommt damit auf Fährten, die mit der stofflichen Interpretation nichts zu tun haben. Ein einfaches Beispiel: Tizian im Bilde Karl V. (München) gibt einen roten Teppich und Antonis Moor im Bild der Maria von England (Madrid) einen roten Stuhl, die beide stark als Lokalfarbe sprechen und sich der Phantasie von der gegenständlichen Seite her — als Teppich und als Stuhl — einprägen. Die Spätern würden diese Wirkung vermieden haben. Velasquez, in bekannten Porträtstücken, hat es so gemacht, daß er das gegebene Rot an anderen Gegenständen, an Kleidern, Polstern, Vorhängen wieder benützt, immer etwas abgeändert, wodurch die Farbe leicht in einen überdinglichen Zusammenhang kommt und sich von der mehr oder weniger stofflichen Unterlage löst.

Je mehr tonige Bindung da ist, um so leichter wird sich der Prozeß vollziehen. Man kann der selbständigen Wirkung des Kolorits aber auch dadurch zu Hilfe kommen, daß man ein und dieselbe Farbe auf Dinge von ganz verschiedener Bedeutung verteilt oder umgekehrt das, was sachlich eine Einheit bildet, in der farbigen Behandlung trennt. Eine Schafherde des Cuyp wird nicht eine isolierte weißgelbe Masse sein, sondern mit ihrem Lichtton gerne irgendwo in die Helligkeit des Himmels übergreifen, und gleichzeitig können von den Tieren einige unter Bedingungen gebracht sein,



Pieter de Hooch

daß sie sich von dem Verwandten trennen und mehr mit dem Braun des Erdbodens Fühlung nehmen (vgl. Bild in Frankfurt a. M.).

Derartige Kombinationen gibt es unendliche. Der stärkste Farbeffekt braucht aber überhaupt nicht mit dem gegenständlichen Hauptmotiv verbunden zu sein. In dem Bilde des Pieter de Hooch* (Berlin), wo die Mutter an der Wiege sitzt, ist die farbige Rechnung abgestellt auf den Zusammenklang eines leuchtenden Rot und eines warmen Gelbbrauns. Das Gelbbraun in seiner höchsten Steigerung findet sich am Pfosten der Türe im Hintergrund, das höchste Rot — nicht etwa am Kleide der Frau, sondern an einem Rock, der zufällig am Bett aufgehängt ist. Die Pointe des Farbenspiels läßt die Figur ganz beiseite.

Das wird niemand als ungehörigen Eingriff in die Klarheit der Komposition empfinden, aber es ist doch eine Emanzipation der Farbe, für die in der klassischen Zeit noch kein Verständnis vorhanden gewesen wäre.

Ähnlich, aber doch nicht gleich liegt das Problem in Bildern wie Rubens' Andromeda* oder Rembrandts Susanna (beide in Berlin). Wenn hier, bei

der Susanna, das abgelegte Gewand der Badenden mit seinem brillanten Rot, gesteigert durch den elfenbeinfarbigen Körper, weithin aus dem Bilde herausleuchtet, so wird man zwar über die gegenständliche Bedeutung des Farbflecks sich nicht täuschen und kaum auf einen Augenblick vergessen, daß dieses Rot ein Rock, der Rock der Susanna, ist, aber doch fühlt man sich allen Bildern des 16. Jahrhunderts weit entrückt. Das liegt nicht nur an der zeichnerischen Form. Gewiß: die rote Masse ist als Figur schwer zu fassen, und es ist durchaus malerisch empfunden, wie die rote Glut in den herabhängenden Schnüren gleichsam abtropft und unten in den Pantoffeln wie in einer feurigen Lache sich wieder zu sammeln scheint, aber entscheidend für die Wirkung ist doch die Einzigkeit dieser ganz seitlich angeordneten Farbe. Damit erhält das Bild einen Akzent, der nicht mit den Forderungen der Situation zusammenfällt.

Auch Rubens hat in dem so sachlichen Bilde seiner Andromeda das Bedürfnis gehabt, mit der Farbe einen barrock-irrationalen Fleck in die Komposition hineinzuwerfen. Unten in der Ecke rechts, zu Füßen der in blendender Nacktheit dastehenden Frontfigur bäumt sich ein ungebärdiges Purpurrot. Sachlich leicht zu erklären — es ist der abgeworfene Sammetmantel der Königstochter —, hat die Farbe an dieser Stelle und mit dieser Wucht der Erscheinung doch etwas Überraschendes für jeden, der vom 16. Jahrhundert herkommt. Das stilgeschichtlich Bedeutsame liegt in der Stärke des Farbakzents, der in so gar keinem Verhältnis zum gegenständlichen Wert seines Trägers steht, aber gerade dadurch der Farbe im Bild die Möglichkeit eröffnet, ihr eigenes Spiel zu spielen.

Wie Ähnliches im klassischen Stil gegeben zu werden pflegt, kann man, in derselben Berliner Galerie, bei Tizian lernen, und zwar an dem Bilde der kleinen Tochter des Roberto Strozzi, wo ebenfalls ein roter Plüsch am Rande angeordnet ist, aber diesmal eben durch begleitende Farben von allen Seiten her gestützt und beschwichtigt, so daß kein Übergewicht und keine Befremdung sich erzeugt. Sache und Bildform gehen völlig ineinander auf.

Endlich ergibt sich auch für die räumlich-figurale Komposition notwendig die Konsequenz, daß die Schönheit nicht mehr an die Ordnungen der höchsten und restlosen Klarheit gebunden ist. Ohne den Beschauer mit einer Unklarheit zu quälen, die ihn zwingen würde, die Motive zu suchen, nimmt der Barock grundsätzlich das weniger Klare, ja das dauernd Unklare mit in seine Rechnung auf. Es kommen Schiebungen vor, die das

Wichtige zurückdrängen und das Unwichtige groß erscheinen lassen: das ist nicht bloß erlaubt, sondern erwünscht, nur muß auf eine versteckte Art das Hauptmotiv dann doch wieder als solches herausgehoben sein.

Man kann auch hier die Betrachtung an Lionardo anknüpfen und ihn als Sprecher für die Kunst des 16. Jahrhunderts auftreten lassen. Bekanntlich ist es ein beliebtes Motiv der Barockmalerei, durch „übergroßen" Vordergrund die Tiefenbewegung zu verstärken. Der Fall tritt ein, sobald ein sehr naher Standpunkt für die Aufnahme gewählt ist: der Größenmaßstab nach der Ferne zu wird dann relativ rasch abnehmen, d. h. die Motive der nächsten Nähe werden unverhältnismäßig groß erscheinen. Nun: Lionardo hat das Phänomen auch beobachtet[1]), aber es besaß für ihn nur ein theoretisches Interesse, für die künstlerische Praxis erschien es ihm unbrauchbar. Warum? Weil die Klarheit darunter leidet. Er hielt es für unstatthaft, Dinge in der perspektivischen Darstellung sich stark zu entfremden, die sich in Wirklichkeit nahe verwandt sind. Selbstverständlich bedingt jede Tiefendistanz eine Verkleinerung des Gegenstandes, allein im Sinne der klassischen Kunst empfiehlt Lionardo einen sachten Fortgang in der Abnahme des perspektivischen Maßstabes, und lehnt es ab, vom ganz Großen unmittelbar zum ganz Kleinen zu springen. Wenn die Spätern gerade an dieser Form Gefallen fanden, so soll der Gewinn für die Tiefenwirkung nicht klein angeschlagen werden, aber die Freude an der reizvollen Verunklärung der Bildererscheiung hat gewiß auch mitgesprochen. Als auffallendstes Beispiel sei Jan Vermeer* genannt.

Gleicherweise können als barocke Verunklärungen alle diejenigen Kombinationen angeführt werden, wo durch das perspektivische Zusammenrücken und durch Überschneidung Dinge in eine enge optische Verbindung kommen, die real nichts miteinander zu tun haben. Überschneidungen hat es schon immer gegeben. Entscheidend ist der Grad der Nötigung, Nahes und Ferneres, Überschneidendes und Überschnittenes zusammenzubeziehen. Auch dieses Motiv dient der Tiefenspannung und ist darum schon früher genannt worden. Man darf aber auch vom Standpunkt einer gegenständlichen Betrachtung darauf zurückkommen, denn das Resultat ist immer ein Bild, das durch die eigentümliche Fremdheit der neuen Figur überrascht, so bekannt die Formen der einzelnen Dinge für sich sein mögen.

Vollkommen deutlich aber enthüllt der neue Stil seine Physiognomie,

---

[1]) Lionardo a. a. O. 76 (117) und 481 (459). Vgl. 471(461) und 34 (31).

wenn in einer vielfigurigen Darstellung der einzelne Kopf und die einzelne Figur überhaupt nicht mehr auf eine völlige Erkennbarkeit rechnet. Die Hörer, die den lehrenden Christus auf der Radierung Rembrandts umgeben (S. 170), sind nur teilweise faßbar. Es bleibt ein Rest von Unklarheit. Die klarere Form hebt sich aus dem Grunde der unklareren empor und darin liegt ein neuer Reiz.

Damit ändert sich nun aber auch die geistige Regie einer Geschichte. Wenn die klassische Kunst das Motiv in vollendeter Klarheit bloßzulegen sich zum Ziel setzte, so will der Barock zwar nicht unklar sein, aber doch die Klarheit nur wie ein zufälliges Nebenresultat erscheinen lassen. Manchmal spielt man direkt mit dem Reiz des Versteckten. Jedermann kennt das Bild der „Väterlichen Ermahnung" von Terborch*. Der Titel trifft nicht das Richtige, aber jedenfalls liegt die Pointe der Darstellung in dem, was der sitzende Herr dem stehenden Mädchen sagt, vielmehr darin, wie das Mädchen die Rede aufnimmt. Aber gerade hier läßt uns der Maler im Stich. Das Mädchen, das mit seinem weißen Atlaskleid schon als Lichtton den Hauptanziehungspunkt bildet, bleibt mit dem Gesicht abgewendet.

Das ist eine darstellerische Möglichkeit, die erst der Barock kennt, für das 16. Jahrhundert wäre es ein bloßer Witz gewesen.

3. Betrachtung nach Stoffen

Wenn der Begriff von Klarheit und Unklarheit nicht erst jetzt, sondern immer schon gelegentlich verwendet worden ist, so liegt das daran, daß er in der Tat mit allen Faktoren des großen Prozesses irgendwie in Verbindung steht, mit dem Gegensatz von linear und malerisch aber überhaupt sich teilweise deckt. Alle objektiv-malerischen Motive leben von einer gewissen Verunklärung der tastbaren Form, und der malerische Impressionismus als grundsätzliche Aufhebung des tastbaren Charakters der Sichtbarkeit ist als Stil erst dadurch möglich geworden, daß die „Klarheit des Un-



Terborch

klaren“ gesetzliche Geltung in der Kunst gewonnen hatte. Es genügt, auf ein Beispiel wie Dürers Hieronymus* und Ostades Malerwerkstatt* zurückzuverweisen, um fühlen zu lassen, wie sehr das Malerische in jedem Sinn den Begriff der bedingten Deutlichkeit voraussetzt. Dort eine Stube, in der der letzte Gegenstand im letzten Winkel noch vollkommen klar erscheint, hier die Dämmerung, die Wände und Dinge sehr bald unerkennbar macht.

Trotzdem geht der Begriff nicht auf im bisher Gesagten. Nachdem die leitenden Motive erörtert worden sind, wollen wir auch hier an einzelnen Bildstoffen die Umsetzung vom Völlig-Klaren ins Bedingt-Klare verfolgen unter wechselnden Gesichtspunkten, ohne erschöpfende Analyse des einzelnen Falles, in der Hoffnung, auf diese Weise am besten dem Phänomen allseitig gerecht zu werden.

Man kann wie immer mit Lionardos Abendmahl anfangen. Es gibt keine höhere Stufe klassischer Klarheit. Die Ausbreitung der Form ist eine vollkommene und die Komposition derart, daß die Bildakzente mit den Sachakzenten durchaus zusammenfallen. Tiepolo* gibt dagegen die typisch-barocke Verschiebung: Christus hat zwar allen nötigen Nachdruck, aber offenbar bestimmt er nicht die Bewegung des Bildes, und bei den Jüngern ist von dem Prinzip der Verdeckung und Verdunkelung der Form ausgiebiger Gebrauch gemacht. Die Klarheit der klassischen Kunst muß dieser Generation als unlebendig vorgekommen sein. Das Leben ordnet ja seine Szenen nicht so, daß man alles sieht und daß der Inhalt des Geschehenden die Gruppierung bedingt. Zufällig nur kann im Wogenschlag des wirklichen Lebens das Wesentliche auch für das Auge als solches wirksam werden. Auf diese Momente ist die neue Kunst eingestellt. Aber es wäre unrichtig, in der Absicht auf das Natürliche allein den Grund dieses Stils zu suchen, erst als die relative Unklarheit ganz allgemein als Reizmotiv empfunden wurde, konnte dieser Naturalismus der Schilderung zu Worte kommen.

In gleicher Weise wie für Lionardo ist für Dürer in dem Holzschnitt des Marientodes* das Absolut-Klare das Natürliche gewesen. Der Deutsche steigert die Forderung nicht so hoch wie der Italiener, und gar in einem Holzschnitt liegt es ihm nahe, den Linien zu eigenem Spiel den Lauf zu lassen, trotzdem ist auch diese Komposition ein typisches Beispiel für das Zusammenfallen von Sache und Bilderscheinung. Jedes Licht — und darauf kommt es in dem Schwarzweiß-Stück besonders an — drückt klar eine bestimmte Form aus, und wenn aus der Gesamtheit aller Lichter auch noch

eine bedeutende Figur hervorgeht, so schlägt doch auch in dieser Wirkung immer das Sachliche als das Bestimmende durch. — Der gemalte Marientod des Joos van Cleve* bleibt in der Abbildung hinter Dürer zurück, aber daran ist nur schuld, daß die ordnende Farbe fehlt. Aus dem System der verschiedenen Farben und ihrer Wiederholungen geht auch hier ein Gesamteindruck hervor, aber jede Farbe stützt sich auf ihre gegenständliche Basis, und auch wenn sie sich wiederholt, ist es nicht ein einheitliches, lebendiges Element, das da und dort zur Erscheinung gelangt, sondern es steht eben nur neben der roten Bettdecke ein roter Betthimmel usw.

Darin liegt der Unterschied zur folgenden Generation. Die Farbe fängt an sich zu verselbständigen und das Licht macht sich frei von den Dingen. Im Zusammenhang damit geht das Interesse an der vollständigen Durchbildung des plastischen Motivs natürlich immer mehr zurück, und wenn man auf das Deutliche der Erzählung nicht verzichten kann, so wird diese Deutlichkeit doch nicht mehr direkt aus dem Gegenstand heraus gewonnen, sondern sie ergibt sich scheinbar zufällig als ein glückliches Nebenresultat.

In einer bekannten großen Radierung hat Rembrandt so den Marientod* in die Sprache des Barock übersetzt. Eine Lichtmasse, die das Bett miteinschließt, mit schräg empordampfenden hellen Wolken, da und dort kräftige, dunkle Gegenakzente, das Ganze eine lebhafte Hell- und Dunkelerscheinung, in der das Einzelfigürliche versinkt. Der Vorgang ist nicht unklar, allein man bleibt keinen Augenblick im Zweifel, daß dieses wogende Licht über die Gegenstände hingeht und nicht von den Gegenständen festgehalten wird. Die Radierung des Marientodes, kurz vor der Nachtwache entstanden, gehört zu den Dingen, die Rembrandt später als zu theatralisch empfunden hat. In reifen Jahren erzählt er viel schlichter. Das heißt nicht, daß er zum Stil des 16. Jahrhunderts zurückkehrte — er konnte es nicht, selbst wenn er gewollt hätte —, aber das Phantastische hat er abgestreift. Und so ist denn auch der Lichtgang ganz einfach, von jener Einfachheit allerdings, die voll des Geheimnisses bleibt.

Der Art ist die Kreuzabnahme*. Wenn wir das bedeutende Blatt schon unter dem Titel der Einheit behandelt haben, so läßt sich jetzt nachtragen, daß diese Einheit natürlich nur auf Kosten einer gleichmäßigen Klarheit gewonnen worden ist. Von Christus kommen nur die geknickten Knie recht zur Wirkung, der Oberkörper versinkt zum Teil im Dunkel. Aus diesem Dunkel kommt ihm eine Hand entgegen, die einzelne helle Hand einer Person, die im übrigen fast unerkennbar bleibt. In verschiedenen Graden des

Erkennbaren geht es auf und ab, aus dem Schoß der Nacht sieht man einzelne Helligkeiten hervorbrechen, so aber, daß sie unter sich wie etwas lebendig Verbundenes erscheinen. Die Hauptakzente sitzen durchaus da, wo der Sinn der Geschichte es verlangt, aber die Kongruenz ist eine heimliche, eine verhehlte. Alle Anordnungen des 16. Jahrhunderts wirken dagegen in ihrer unmittelbaren Deutlichkeit als „gemacht", was das Ganze betrifft, wie in Bezug auf die Einzelfigur.

In der Kreuztragung ist es für Raffael selbstverständlich gewesen, den gefallenen Helden auf das Maximum von klarer Ansicht zu läutern und gleichzeitig auch innerhalb des Bildes ihn an den Platz zu bringen, den die auf das Klare eingestellte Phantasie für ihn beansprucht. Er ist als Mittelfigur der ersten Raumschicht eingeordnet. Rubens dagegen hat mit andern Grundvorstellungen gearbeitet. Wie er im Interesse des Bewegungseindrucks der Fläche und der Tektonik aus dem Wege geht, so ist für ihn das Scheinbar-Unklare erst das Lebendige. Der Athlet auf dem Rubensschen Bild*, der seine Schulter unter das Kreuz stemmt, ist als Erscheinungswert bedeutender als Christus, ausgedehnte und tiefe Beschattung tut ein übriges, die geistige Hauptfigur zurückzudrängen, und der Fall als plastisches Motiv ist an sich schwer zu fassen. Und doch wird man nicht sagen dürfen, daß die berechtigten Wünsche nach Klarheit unbefriedigt blieben. Auf versteckte Weise wird der Beschauer doch von allen Seiten nach der unscheinbaren Gestalt des Helden hingeführt, und in dem Motiv des Zusammenbrechens ist doch alles das für das Auge herausgeholt, was im Augenblick das Wichtigste ist.

Aber es ist wahr, diese Verunklärung der Hauptperson ist nur e i n e Art der Anwendung des Prinzips und eigentlich mehr eine überleitende. Die Späteren sind in den wesentlichen Motiven vollständig klar und doch in der Gesamterscheinung geheimnisvoll unklar, unerklärlich. Die Geschichte vom barmherzigen Samariter z. B. — auch ein Passionsweg — kann gar nicht klarer dargestellt werden, als es der reife Rembrandt in dem Bilde von 1648* getan hat. Als Zertrümmerer der klassischen Forderung aber ist keiner bedeutender als Tintoretto. Fast für alle Stoffe.

Eine Geschichte, die, wenn sie klar wirken soll, unter allen Umständen die Längsabwicklung der Figuren zu verlangen scheint, ist der Tempelgang der kleinen Maria*. Tintoretto hat auf die profilmäßige Begegnung der Hauptfiguren nicht verzichtet — wenn er auch der reinen Fläche natürlich ausweicht und der Treppenberg, der zu keiner Silhouettenwirkung gelangen darf, mehr von der Schräge her aufgenommen ist —, aber er gibt



Tintoretto

den bildein- und auswärts drängenden Kräften weitaus das Übergewicht. Die Rückengestalt der weisenden Frau und die Folge der Leute, die sich im Schatten der Mauer halten und in ununterbrochenem Strom die Bewegung in die Tiefe hineintragen, würden schon durch die Richtung das Hauptmotiv übertönen, selbst wenn sie nicht die ungeheure Überlegenheit der Größenerscheinung besäßen. Auch die Lichtfigur auf der Treppe züngelt nach der Tiefe. Die von räumlicher Energie strotzende Komposition ist ein gutes Beispiel eines mit wesentlich plastischen Mitteln arbeitenden Tiefenstils, daneben aber ebenso typisch für das Auseinanderlegen von Bildakzent und Sachakzent. Merkwürdig, daß es überhaupt noch zu einer erzählerischen Klarheit kommt! Das kleine Mädchen geht doch nicht im Raum verloren. Gestützt durch unauffällige Begleitformen und unter Bedingungen gebracht, die sich bei keiner zweiten Figur im Bilde wiederholen, behauptet es sich und seine Beziehung zum Hohenpriester als Kern des Ganzen, trotzdem auch die Lichtführung die zwei Hauptpersonen voneinander trennt. Das ist die neue Regie Tintorettos.

Die Beweinung*, eines seiner machtvollsten Bilder, wo in wahrhaft bedeutendem Sinne die Wirkung auf ein paar Akzente zusammengerissen ist, wie viel verdankt sie dem Prinzip der unklar-klaren Darstellung! Wo man bisher jede Form zu gleichmäßiger Klarheit herauszutreiben bemüht war, hat er ausgelassen, verdunkelt, unscheinbar gemacht. Über das Antlitz Christi legt sich ein Schlagschatten, der die plastische Grundlage völlig mißachtet, dafür aber ein Stück Stirne und ein Stück des unteren Gesichtes hervortreten läßt, wie es für den Eindruck des Leidens von unschätzbarem Werte ist. Und was für eine Sprache sprechen die Augen der ohnmächtig zurücksinkenden Maria: die ganze Augenhöhle ist wie ein großes rundes Loch mit einer einzigen Dunkelheit ausgefüllt. An solche Wirkungen hat zuerst Correggio gedacht. Die strengen Klassiker aber, auch wenn sie den Schatten ausdrucksmäßig behandeln, haben nie die Grenze des Formklaren zu überschreiten gewagt.

Selbst der Norden, wo man den Begriff gern etwas laxer nahm, hat die vielfigurige Beweinung in berühmten Beispielen zu vollkommener Formklarheit durchgebildet. Wer denkt nicht an Quinten Massys und Joos van



Tintoretto

Cleve*! Keine Figur, die nicht bis in alle Extremitäten hinein klargemacht wäre, und dazu eine Lichtführung, die keinem andern Zwecke dient, als dem der sachlichsten Modellierung.

Weniger im Dienste klassischer Klärung als barocker Verunklärung hat das Licht in der Landschaft eine Rolle gespielt. Die Verwendung von Licht und Schatten im großen ist erst ein Gewinn der Übergangszeit. Jene Streifen von Hell und Dunkel, wie sie die ältere Kunst vor und neben Rubens braucht (vgl. die Uferlandschaft Jan Brueghels d. Ä. von 1604*), fassen zusammen, indem sie teilen, und während sie das Ganze im Grunde sinnwidrig zerstücken, sind sie insofern doch klar, als sie mit einzelnen Terrainmotiven sich decken. Der entschlossene Barock erst läßt das Licht in freien Flecken über die Landschaft hingehen. Damit ist gesagt, daß jetzt eben auch der Blätterschatten auf der Mauer grundsätzlich möglich ist und der sonnendurchschossene Wald.

Zu den Eigentümlichkeiten barocker Landschaft — um auf etwas anderes überzugehen — wird aber auch gehören, daß der Ausschnitt nicht eigentlich sachlich legitimiert erscheinen darf. Das Motiv verliert das Unmittelbar-Einleuchtende und es kommen jene gegenständlich-uninteressierten Aufnahmen, für die die Landschaftsmalerei natürlich ein geeigneterer Boden ist



Meister des Todes Mariä (Joos van Cleve)



Jan Brueghel d. Ä.

als das Bildnis oder die Historie. Beispiel: die Straße in Delft von Vermeer* — nichts Ganzes, weder das einzelne Haus noch die Gasse. Architektonische Veduten können sachlich gehaltvoll sein, aber sie müssen sich so gebärden, als ob es ihnen eigentlich gar nicht ankäme auf die Mitteilung eines bestimmten Tatbestandes. Die Bilder vom Rathaus von Amsterdam werden entweder durch stark verkürzte Ansicht künstlerisch möglich gemacht oder, wenn das Haus frontal erscheint, so wird es durch den Zusammenhang sachlich z. T. entwertet. Für das Kirchen-Innenbild geben wir in dem konservativen alten Neefs* ein Beispiel des älteren Stils: sachlich klar, die Lichtführung zwar auffallend, aber doch noch wesentlich im Dienst der Form; das Licht bereichert die Erscheinung, ohne sich von der Form loszulösen. Im Gegensatz dazu stellt E. de Witte* den modernen Typus dar: das Licht ist grundsätzlich irrationell. Am Boden, an den Wänden, an den Pfeilern, im Raum schafft es Klarheit und Unklarheit zugleich. Gleichgültig, wie weit die Architektur an sich verwickelt sein mag: was hier aus dem Raum gemacht ist, beschäftigt das Auge wie eine unendliche, nie ganz lösbare Aufgabe. Es scheint alles so einfach und ist es doch schon darum nicht, weil das Licht als inkommensurable Größe sich von der Form geschieden hat.

Ein Teil des Eindrucks ist auch hier bedingt durch die Unvollständigkeit der Formerscheinung, die den Beschauer dennoch sättigt. Bei aller barocken Zeichnung muß man diese unvollständig-vollständige Art unterscheiden von dem, was bei den Primitiven ein Mangel an durchgebildeter Anschauung



Vermeer

ist. Hier bewußte Unklarheit, dort unbewußte Unklarheit. In der Mitte aber steht der Wille zur Vollkommenheit geklärter Darstellung. Das läßt sich nirgends besser demonstrieren als bei der menschlichen Figur.

Wir rufen noch einmal das herrliche Beispiel der liegenden nackten Frau an, wo Tizian einen Gedanken Giorgiones aufgenommen hat (s. S. 181). Es ist richtiger, sich an dieses Nachbild zu halten statt an das Vorbild, da hier allein die Partie bei den Füßen die originale Fassung hat, ich meine das unentbehrliche Motiv des sichtbaren Fußes jenseits des deckenden Beines. Die Zeichnung erscheint wie eine wunderbare Selbstoffenbarung der Form, alles drängt sich wie von selber einem erschöpfenden Ausdruck entgegen. Die wesentlichen Ansatzpunkte sind alle freigelegt und jedes Teilglied gibt sich nach Maß und charakteristischer Gestalt dem Auge sofort zu erkennen. Die Kunst schwelgt hier in einer Wollust der Klarheit, neben der die Schönheit im besonderen Sinn fast wie etwas Sekundäres erscheint. Natürlich wird erst der den Eindruck richtig beurteilen, der die Vorstufen kennt und weiß, wie wenig ein Botticelli, ein Piero di Cosimo diese Art der Anschauung besessen haben. Nicht wegen mangelhafter persönlicher Begabung, sondern weil der Sinn der Generation noch nicht ganz wach war.

Aber auch für die Sonne Tizians ist ein Abend gekommen. Warum bringt das 17. Jahrhundert keine gleichen Bilder mehr hervor? Hat das Schönheitsideal sich geändert? Ja, aber diese Art der Darlegung wäre an sich als zu gewollt, zu lehrbuchmäßig empfunden worden. Die Venus des Velasquez* verzichtet auf die vollständige Erscheinung, auf das Normale der Formkontraste: Übertreibungen hier, Unterschlagungen dort. Wie die Hüfte herausgetrieben ist, das ist nicht mehr klassische Klarheit. Das



Neefs d. Ä.

Verschwinden von Arm und Bein ebensowenig. Wenn bei der Venus des Giorgione die untere Endigung des überschnittenen Beines verloren gegangen ist, so fehlt gleich etwas Wesentliches, hier haben viel weitergehende Deckungen gar nichts Auffallendes. Im Gegenteil, das gehört jetzt mit zum Reiz der Erscheinung und wenn je ein Körper vollständig erscheint, so wird der Schein gewahrt, daß das jedenfalls nur zufällig und nicht dem Beschauer zuliebe geschehen ist.

Erst im Zusammenhang der klassischen Gesamttendenz versteht man Dürers Bemühungen um die menschliche Form, jene theoretischen Bemühungen, denen er selber praktisch keine Folge mehr hat geben können. Der Stich von Adam und Eva (1504) ist nicht identisch mit dem, was er zuletzt unter Schönheit verstand, aber als absolut klare Zeichnung steht das Blatt schon durchaus auf klassischem Boden. Wenn der junge Rembrandt dasselbe Thema auf die Platte bringt, so ist für ihn von vornherein das Geschehnis des Sündenfalles interessanter als die Darstellung des Nackten, die stilistisch ergiebigen Parallelen zu Dürer wird man darum eher bei den späteren Einzelakten finden. Die Frau mit dem Pfeil* ist ein Hauptbeispiel seines ganz einfachen letzten Stils. In der Fragestellung geht sie genau zusammen mit der Venus des Velasquez. Nicht das Gewächs an sich ist die Hauptsache, sondern die Bewegung. Und die Bewegung des

Körpers ist nur eine Welle in der Bewegung des Bildes. Was durch die Schiebung der Glieder an objektiver Klarheit verloren gegangen ist, daran denkt man kaum, so stark spricht das Motiv; durch den faszinierenden Rhythmus der Helligkeiten und Dunkelheiten aber, in den der Körper hineingestellt ist, wird man weit über die Wirkung der bloßen plastischen Form hinausgeführt. Das ist das Geheimnis der späten Formulierungen Rembrandts: die Dinge sehen ganz einfach aus und stehen doch da wie etwas Wunderbares. Es bedarf gar nicht der Verdeckungen und künstlichen Verunklärungen, schließlich hat er auch der reinen Frontalität und dem einfach sachlichen Licht einen Eindruck abgewinnen können, als ob es sich nicht um die einzelnen Dinge handle, sondern um ein Allgemeines, in dem die Dinge sich verklärten. Ich denke an die sog. „Judenbraut" (Amsterdam): ein Mann, der einem Mädchen die Hand auf die Brust legt. Eine klassisch klare Konfiguration ist hier mit dem ganzen Zauber des Unerklärlichen umgeben.

Man wird bei Rembrandt immer geneigt sein, die Magie seiner Farbe und wie das Helle aus dem Dunklen emportaucht, zur Erklärung des Rätsels geltend zu machen. Nicht mit Unrecht. Aber der Stil Rembrandts ist nur eine besondere Abwandlung des allgemeinen Zeitstils. Der ganze Impressionismus ist eine geheimnisvolle Verunklärung der gegebenen Form und so kann auch ein Bildnis des Velasquez, nüchtern im hellen Tageslicht gemalt, den vollen dekorativen Reiz des Schwebens zwischen klar und nichtklar besitzen. Die Formen gewinnen freilich im Licht Gestalt, aber das Licht ist auch wieder ein Ele-



E. de Witte

ment für sich, das frei über die Formen hinzuspielen scheint.

4.

Italien hat dem Abendland keinen größeren Dienst getan, als daß es, zum ersten Mal in der neuern Kunst, den Begriff der vollkommenen Klarheit wieder hat lebendig werden lassen. Nicht der bel canto des Umrisses hat Italien zur hohen Schule der Zeichnung gemacht, sondern daß in diesem Umriß die Form restlos zur Erscheinung gebracht war. Man kann zum Lob einer Figur wie Tizians ruhender Venus* alles mögliche sagen, der springende Punkt bleibt doch immer, wie in der Melodie dieser Formfügung der plastische Inhalt vollkommen ausgesprochen ist.



Rembrandt

Natürlich ist dieser Begriff des vollkommen Klaren nicht von Anfang an da in der Renaissance. So sehr es einer primitiven Kunst angelegen sein muß, deutlich in ihrer Mitteilung zu sein, so wenig gibt sie von vornherein vollständige Formerklärungen. Der Sinn ist noch nicht wach dafür. Klares mischt sich mit Halbklarem, nicht weil man es nicht besser zuwege bringt, sondern weil die Forderung nach absoluter Klarheit eben noch nicht existiert. Im Gegensatz zu der bewußten Unklarheit des Barock gibt es in der vorklassischen Zeit eine unbewußte Unklarheit, die nur scheinbar mit jener verwandt ist.

Wenn Italien im Willen zur Klarheit vor dem Norden immer einen gewissen Vorsprung besessen hat, so ist man doch erstaunt, welche Unverdaulichkeiten sich selbst das Florenz des Quattrocento gefallen ließ. Auf den Fresken des Benozzo Gozzoli in der medizäischen Hauskapelle kommen an sichtbarster Stelle Dinge vor, wie das von hinten gesehene Pferd, dessen ganzer Vorderteil vom Reiter überschnitten wird. Es bleibt ein Torso übrig, den der Beschauer mit dem Verstand zwar leicht ergänzen wird, den aber die hohe Kunst als etwas Optisch-Unerträgliches abgelehnt haben würde.

Ähnlich verhält sich's mit jenen drängenden Menschen der hinteren Reihen: man sieht, was gemeint ist, aber die Zeichnung gibt dem Auge nicht genug Anhaltspunkte, um das Bild sich wirklich ganz vorzustellen.

Der Einwurf liegt nahe, bei einer Massendarstellung sei das überhaupt nicht möglich, allein es genügt, etwa auf Tizians Bild vom Tempelgang der Maria einen Blick zu werfen, um zu erfahren, was dem Cinquecento erreichbar war. Auch da sind es viele Leute und es geht nicht ab ohne starke Überschneidungen, aber die Phantasie wird doch vollständig befriedigt. Es ist derselbe Unterschied, der die Figurenhaufen eines Botticelli oder Ghirlandajo von dem klaren Reichtum eines römischen Cinquecentisten trennt. Man mag das Volk auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus von Sebastiano sich vergegenwärtigen.

Noch augenfälliger wird der Gegensatz sein, wenn man im Norden von Holbein und Dürer auf Schongauer und seine Generation zurückblickt. Schongauer hat mehr als alle andern an der Klärung der Bilderscheinung gearbeitet, und doch ist es für den Beschauer, der durch das 16. Jahrhundert gebildet worden ist, oft recht qualvoll, in seinem verschlungenen Formengeflecht das Wesentliche herauszusuchen und aus der zerstreuten und zerstückelten Form das Ganze zu gewinnen.

Ich exemplifiziere mit einem Blatt der Passion: Christus vor Hannas*. Der Held ist etwas eingekeilt, davon wollen wir nicht reden. Aber über seinen gekreuzten Händen erscheint eine Hand, die den Halsstrick hält: wohin gehört sie? Man sucht und findet eine zweite Hand im Eisenhandschuh neben dem Ellenbogen Christi, eine Hellebarde umfassend. Oben an der Schulter kommt ein Stück Kopf mit Helm zum Vorschein. Das ist der Besitzer der Hände. Und wenn man sehr genau zusieht, so kann man auch noch ein Bein in Eisenschiene entdecken, die die Figur nach unten vervollständigt.

Uns will bedünken, es sei eine unmögliche Zumutung an das Auge, solche membra disjecta zusammenzulesen, das 15. Jahrhundert dachte darin anders. Natürlich gibt es auch vollständigere Erscheinungen und unser Beispiel bezieht sich immerhin nur auf eine Begleitfigur, aber es ist doch die Figur, die mit dem leidenden Helden der Geschichte in unmittelbarer Verbindung steht.

Wie einfach und selbstverständlich legt sich dagegen die Erscheinung in Dürers Darstellung einer solchen Szene auseinander (Christus vor Kaiphas, Kupferstich, Abb. S. 260). Mühelos scheiden sich die Figuren, im großen und im



Schongauer

einzelnen ist jedes Motiv klar und bequem zu fassen. Man lernt verstehen, daß hier eine Reformation des Sehens stattgefunden hat so bedeutsam, wie die klare Sprache Luthers es für das Denken gewesen ist. Und gegenüber Dürer wirkt Holbein wie die Erfüllung zur Verheißung.

Parallelen dieser Art sind natürlich nur der leichter verständliche Ausdruck für jene Wandlung, die sich in der Zeichnung der einzelnen Form ebenso vollzogen hat wie in der Regie der Geschichten. Neben all dem aber, was das 16. Jahrhundert an objektiver Klarheit gebracht hat, läuft auch noch eine Sichtung der Erscheinung auf Klarheit im subjektiven Sinne einher, daß die sinnliche Bildwirkung sich völlig decke mit dem sachlichen Gehalt. Wir haben es als eine Eigenschaft des Barock bezeichnet, daß die Bildakzente und die Sachakzente auseinandertreten oder daß wenigstens der Eindruck der Dinge von einer Wirkung begleitet werde, die nicht auf die Dinge sich stützt. Etwas ähnliches ist als unbeabsichtigtes Ergebnis in der vorklassischen Kunst auch vorhanden. Die Zeichnung spinnt ihre Netze für sich. Die späten Dürerstiche sind nicht ärmer an dekorativer Wirkung als die frühen, aber diese Wirkung ist ganz abgeleitet aus den Sachmotiven, Komposition und Lichtführung stehen ganz im Dienste der Sachklarheit, während die frühen Stiche noch nicht scheiden zwischen sachlichen und nicht-sachlichen Effekten. Es wird nicht bestritten werden können, daß das Vorbild der italienischen Kunst in diesem Sinne „reinigend"

gewirkt hat, aber die Italiener hätten nie Muster werden können, wenn ihnen nicht ein verwandtes Wesen entgegengekommen wäre. Es ist aber ein besonderer Zug nordischer Phantasie immer gewesen, dem Spiel der Linien und Flecken als eigenen Lebensäußerungen sich hinzugeben. Die italienische Phantasie ist gebundener. Sie kennt nicht das Märchen.

Trotzdem trifft man schon innerhalb der italienischen Hochrenaissance einen Correggio, bei dem die Magnetnadel stark vom Pole der Klarheit abweicht. Er sucht konsequent die Sachform zu verunklären und durch Verflechtungen und irreführende Motive das Bekannte in eine neue, andere Erscheinung hinüberzudrängen. Unzusammengehöriges wird verbunden, Zusammengehöriges getrennt. Ohne den Zusammenhang mit dem Zeitideal zu verlieren, geht diese Kunst an dem Absolut-Klaren doch absichtlich vorbei. Baroccio, Tintoretto nehmen den Ton auf. Faltenzüge durchschneiden die Figur gerade an dem Punkt, wo eine Aufklärung erwartet wird. Bei Stehmotiven ist d i e Form zur sichtbarsten gemacht, auf der der Nachdruck gerade nicht liegt. Unbedeutendes wird groß, Bedeutendes klein gebildet, ja, stellenweise werden dem Beschauer förmliche Fallstricke gelegt.

Indessen, solche Irreführungen sind nicht das letzte, sondern mehr nur Gebarungen des Übergangs. Wir wiederholen bekanntes, wenn wir sagen: die eigentliche Absicht ist darauf gerichtet, einen vom Gegenständlichen unabhängigen Gesamteindruck zu gewinnen, sei es in der Form-, sei es in der Licht- und Farbenbewegung. Für solche Wirkungen nun ist der Norden besonders empfänglich gewesen. Bei den Donaumeistern wie in den Niederlanden stößt man schon im frühen 16. Jahrhundert auf überraschende Fälle von freier Bilderscheinung. Wenn dann später ein Pieter Brueghel das Hauptthema ganz klein und unscheinbar gestaltet (Kreuztragung 1564, Bekehrung Pauli 1567), so ist das wieder eine charakteristische Äußerung des Übergangs. Entscheidend ist die allgemeine Fähigkeit, sich der Erscheinung als solcher hingeben zu können, ohne nach Sachwerten zu fragen. Es ist ein solches Sichhingeben, wenn man gegen den Einspruch optischer Rationalität den Vordergrund so „übergroß“ sieht, wie es eine nahe Distanz bedingt. Auf der gleichen Anlage beruht aber auch die Fähigkeit, die Welt als ein Nebeneinander von Farbflecken auffassen zu können. Wo das geschehen ist, da hat sich die große Metamorphose vollzogen, die den eigentlichen Inhalt der abendländischen Kunstentwicklung ausmacht, und die Erörterungen dieses letzten Abschnitts münden damit im Thema des ersten.

Bekanntlich hat das 19. Jahrhundert viel weitere Folgerungen aus diesen Prämissen gezogen, aber erst nachdem die Malerei noch einmal ganz von vorn angefangen hatte. Die Rückkehr zur Linie um 1800 bedeutete natürlich auch die Rückkehr zu einer rein sachlichen Bilderscheinung. Von diesem Standpunkt aus erfuhr die Kunst des Barock eine Beurteilung, die vernichtend sein mußte, weil jede Wirkung, die nicht unmittelbar aus dem Sinn der Darstellung hervorgeht, als Manierismus abgelehnt wurde.

Architektur

Klarheit und Unklarheit, wie wir sie hier verstehen, sind Begriffe der Dekoration, nicht der Imitation. Es gibt eine Schönheit der vollkommen klaren, unbedingt faßbaren Formerscheinung, und daneben eine Schönheit, die ihren Grund gerade in dem nicht völlig Faßbaren hat, in dem Geheimnisvollen, das sein Antlitz nie ganz enthüllt, in dem Unauflösbaren, das jeden Augenblick ein anderes zu sein scheint. Jenes ist der Typus der klassischen, dieses der Typus der barocken Architektur und Ornamentik. Dort das vollständige In-Erscheinung-Treten der Form, ein Unüberbietbares an Klarheit, hier eine Gestaltung, die zwar klar genug ist, um das Auge nicht zu beunruhigen, aber doch nicht so klar, daß der Beschauer je zu Ende kommen könnte. In dieser Art ist die Spätgotik über die Hochgotik hinausgegangen, der Barock über die klassische Renaissance. Es ist nicht wahr, daß der Mensch nur an dem absolut Klaren Freude hat, er verlangt alsbald vom Klaren hinweg nach dem, was nie ganz in anschaulicher Erkenntnis aufgeht. So vielgestaltig die nach-klassischen Stilabwandlungen sein mögen, sie haben alle die merkwürdige Eigenschaft, daß die Erscheinung sich irgendwie der völligen Faßbarkeit entzieht.

Natürlich denkt hier jedermann zuerst an die Prozesse der Steigerung des Formenreichtums: wie die Motive — seien sie architektonischer oder ornamentaler Natur — immer reicher ausgebildet werden, weil eben das Auge von sich aus nach einer Erschwerung der Aufgabe verlangt. Allein mit der Feststellung eines Gradunterschiedes zwischen einfacheren und komplizierteren Sehaufgaben ist das Wesentliche nicht ausgedrückt: es handelt sich um zwei grundsätzlich verschiedene Arten von Kunst. Nicht ob etwas leichter oder schwerer aufzufassen sei, ist die Frage, sondern ob es vollständig faßbar sei oder nur unvollständig. Ein Stück Barock, wie etwa die Spanische Treppe in Rom, kann nie, auch nicht durch wiederholte Betrachtung, die Klarheit gewinnen, die wir vor einem Bauwerk der Renaissance

von Anfang an empfinden: sie behält ihr Geheimnis, selbst wenn man die Formen bis ins einzelne auswendig wüßte.

Nachdem die klassische Architektur einen letzten Ausdruck für Wand und Gliederung, für Säule und Gebälk, für Tragendes und Getragenes gefunden zu haben schien, kam der Moment, wo all diese Formulierungen als ein Zwang, als etwas Starres und Unlebendiges empfunden wurden. Man ändert nicht da und dort, im einzelnen, sondern man ändert im Prinzip. Es ist nicht möglich, lautete das neue Credo, ein Fertiges und Endgültiges hinzustellen, die Lebendigkeit und Schönheit der Architektur liegt in dem Unabgeschlossenen ihrer Erscheinung, darin, daß sie, ein ewig Werdendes, in immer neuen Bildern dem Beschauer entgegenkomme.

Nicht eine kindische Spiellust, die sich in allen möglichen Umstellungen ergeht, hat die einfachen und rationellen Formen der Renaissance zersetzt, sondern der Wille, die Beschränktheit der in sich geschlossenen Form aufzuheben. Man sagt wohl: die alten Formen sind ihres Sinnes entkleidet worden und werden willkürlich „des bloßen Effektes wegen" weitergebraucht. Diese Willkür hat aber eine ganz bestimmte Absicht: durch die Entwertung der einzelnen klaren Sachform entsteht der Schein einer geheimnisvollen allgemeinen Bewegung. Und wenn auch der alte Sinn der Formen sich verflüchtigt, so gibt das doch keinen Unsinn. Nur ist die Idee von architektonischem Leben, das sich im Dresdener Zwinger abspielt, kaum mehr mit denselben Worten zu bezeichnen, wie die eines Bramanteschen Baus. Um mit einem Vergleiche das Verhältnis klar zu machen: Das unfaßbare Strömen der Kraft im Barock verhält sich zu der bestimmt gefaßten Kraft der Renaissance wie die Lichtführung Rembrandts zur Lichtführung Lionardos: wo dieser in lauter klaren Formen modelliert, läßt jener das Licht in geheimnisvoll huschenden Massen über das Bild hingehen.

Anders ausgedrückt: Klassische Klarheit heißt Darstellung in letzten bleibenden Formen, barocke Unklarheit heißt, die Form als etwas sich Veränderndes, Werdendes erscheinen lassen. Alle Umbildung der klassischen Form durch Vervielfachung der Glieder, alle Entstellung der alten Form durch scheinbar sinnlose Kombinationen läßt sich diesem Gesichtspunkt unterordnen. In der absoluten Klarheit liegt ein Motiv jener Verfestigung der Gestalt, die der Barock als etwas Unnatürliches grundsätzlich floh.

Überschneidungen hat es immer gegeben. Aber es ist ein Unterschied, ob sie als unwesentliches Nebenergebnis der Anlage gefühlt werden oder ob ein dekorativer Akzent darauf liegt.

Der Barock liebt die Überschneidung. Er sieht nicht nur Form vor Form, die überschneidende vor der überschnittenen, sondern genießt die neue Konfiguration, die sich aus der Überschneidung ergibt. Darum bleibt es nicht nur dem Belieben des Beschauers überlassen, durch die Wahl des Standpunktes Überschneidungen hervorzurufen: sie sind als unumgänglich schon in den architektonischen Plan aufgenommen.

Jede Überschneidung ist eine Verunklärung der Formerscheinung. Eine von Säulen oder Pfeilern überschnittene Empore ist selbstverständlich weniger klar, als wenn sie dem Blick ganz offen läge. Wenn nun aber der Beschauer in einem solchen Raum — man denke etwa an die Wiener Hofbibliothek oder an die Klosterkirche von Andechs am Ammersee — den Standort wiederholt zu wechseln sich angetrieben fühlt, so ist dabei nicht der Zwang, sich die Gestalt der verdeckten Form aufzuklären, das Wirksame — diese erscheint klar genug, um nirgends eine Beunruhigung aufkommen zu lassen —, man geht vielmehr herum, weil bei der Überschneidung immer neue Bilder entstehen. Das Ziel kann nicht liegen in einem schließlichen Aufdecken der überschnittenen Form, danach verlangt man gar nicht, sondern im möglichst vielseitigen Auffassen der potentiell vorhandenen Ansichten. Die Aufgabe bleibt aber eine unendliche.

Unter beschränkteren Verhältnissen gilt dasselbe für ein barockes Ornament.

Der Barock rechnet mit der Überschneidung, d. h. mit der verunklärten und daher unverfestigten Ansicht auch da, wo die architektonische Anlage, frontal betrachtet, sie gar nicht enthält.

Schon früher ist die Rede davon gewesen, daß der Barock der klassischen Frontalität ausweicht. Das Motiv muß hier unter dem Gesichtspunkt der Klarheit nochmals zur Sprache gebracht werden. Die nicht-frontale Perspektive wird immer leicht Überschneidungen herbeiführen, sie bedeutet aber eine optische Verunklärung schon dadurch, daß sie von den zwei gleichen Seiten (eines Hofes oder eines kirchlichen Innenraums) die eine notwendig größer erscheinen läßt als die andere. Niemand wird diese Täuschung unangenehm empfinden. Im Gegenteil: man weiß, wie die Sache in Wirklichkeit sich verhält, und schlägt das abweichende Bild als Gewinn an. Dispositionen des barocken Schloßbaus, wenn etwa eine Reihe korrespondierender Gebäulichkeiten in weitem Halbkreis um das Mittelstück

sich herumlegen (Beispiel: Schloß Nymphenburg) sind durchaus auf diese Art von Betrachtung angelegt. Die frontale Perspektive ergibt das wenigst typische Bild. Wir sind berechtigt, so zu urteilen, nicht nur nach Maßgabe zeitgenössischer Abbildungen, sondern auch auf die Anweisung hin, die in der Führung der Zufahrtsstraßen uns gegeben ist. Vgl. oben S. 128. Als Prototyp aller dieser Anlagen muß immer wieder Berninis Kolonnadenplatz von St. Peter angeführt werden.

Da die Klassik eine Kunst von tastbaren Werten darstellt, so muß es ihr eine Herzenssache sein, diese Werte in vollkommenster Sichtbarkeit erscheinen zu lassen: der wohlproportionierte Raum ist in seinen Grenzen ganz klar gehalten, die Dekoration ist bis in die letzte Linie völlig übersehbar. Umgekehrt gibt es für den Barock, der auch eine Schönheit der bloßen Bilderscheinung kennt, die Möglichkeit, auf die geheimnisvolle Verunklärung der Form, die verschleierte Deutlichkeit sich einzulassen. Ja, er wird erst unter diesen Bedingungen sein Ideal ganz verwirklichen können. Worin die Schönheit eines Renaissanceraumes, dessen entscheidende Wirkung in den geometrischen Verhältnissen liegt, von der Schönheit eines Rokoko-Spiegelsaales sich unterscheidet, ist nicht nur eine Frage von Tastbarkeit und Nicht-Tastbarkeit, sondern auch eine Frage von Klarheit und Unklarheit. Ein solcher Spiegelsaal ist außerordentlich malerisch, aber auch außerordentlich unklar. Gestaltungen der Art setzen voraus, daß die Ansprüche an die Klarheit der Erscheinung sich vollkommen gewandelt haben, daß es, was für die Klassik paradox klingt, eine Schönheit des Unklaren gibt. Mit der Einschränkung freilich, die überall zu machen ist: daß die Unklarheit nicht bis zum Beunruhigenden sich steigert.

Für die Klassik fällt Schönheit und absolute Sichtbarkeit zusammen. Es gibt hier nichts von geheimnisvollen Durchblicken, von dämmerigen Tiefen, nichts von Geflimmer einer im einzelnen unerkennbaren Dekoration. Alles zeigt sich vollständig und zeigt sich dem ersten Blick. Der Barock dagegen vermeidet es grundsätzlich, mit der völligen Darlegung der Form auch ihre Begrenztheit zu offenbaren. Er führt in seine Kirchen nicht nur das Licht als Faktor von neuer Bedeutung ein was ein malerisches Motiv ist —, sondern gestaltet seine Räume so, daß sie etwas Unübersehbares und Unauflösbares behalten. Selbstverständlich: auch der Bramantische St. Peter läßt sich im Innern von keinem Standpunkt aus ganz übersehen, aber man weiß immer, was man zu erwarten hat. Jetzt ist es gerade auf eine Span-

nung abgesehen, für die es nie eine volle Aufklärung geben soll. Keine Kunst ist erfindungsreicher in überraschenden Raumkompositionen dieser Art als die deutsche des 18. Jahrhunderts, namentlich in den großen Kloster- und Wallfahrtskirchen Süddeutschlands. Aber auch auf ganz beschränkten Grundrissen ist diese Wirkung des Geheimnisvollen erreicht worden. So ist die Johann-Nepomuk-Kapelle der Brüder Asam (München) etwas für die Phantasie schlechthin Unerschöpfliches.



Holbein (Radierung v. W. Hollar)

Es war eine Neuerung der Hochrenaissance gewesen gegenüber den Primitiven, nur so viel an Ornament zu geben, als im Anblick des Ganzen wirksam werden könnte. Der Barock fußt auf demselben Grundsatz, kommt aber zu anderen Ergebnissen, weil er die Forderung der unbedingten, in allem Detail zu bewährenden Deutlichkeit der Erscheinung nicht mehr stellt. Die Dekoration des Residenz-Theaters in München verlangt nicht im einzelnen gesehen zu werden. Das Auge faßt Hauptpunkte, dazwischen bleiben Zonen von schwebender Deutlichkeit übrig und es ist durchaus nicht die Meinung des Architekten gewesen, man müsse sich die Form durch Nahbetrachtung aufklären. Mit der Nahbetrachtung würde man nur eine leere Hülse in die Hand bekommen, die Seele dieser Kunst offenbart sich nur dem, der dem reizenden Geflimmer des Ganzen sich hinzugeben vermag.

Mit all dem bringen wir nun eigentlich nichts Neues, es galt nur die früheren Erörterungen unter dem Gesichtspunkt der sachlichen Deutlichkeit zusammenzufassen. In jedem Kapitel bedeutete der barocke Begriff eine Art von Verunklärung.

Wenn im malerischen Bild die Formen zum Eindruck einer durchgehenden selbständigen Bewegung sich einigen, so kann das doch nur geschehen, wenn sie sich nicht zu stark als Eigenwerte fühlbar machen. Was ist das aber anderes als eine Herabsetzung der Sachklarheit? Das geht so weit, daß die Dunkelheit einzelne Teile vollkommen verschlingt. Das Prinzip des Malerischen muß es so wünschbar finden und das gegenständliche Interesse erhebt keinen Einspruch dagegen. Und so ergänzen sich die übrigen Be-

griffspaare mit dem gegenwärtigen. Das Gegliederte ist klarer als das Ungegliederte, das Begrenzte klarer als das Unbegrenzte usw. Was die sogenannte Verfallskunst an Motiven der Unklarheit aufwendet, ist ebensosehr aus einer künstlerischen Notwendigkeit hervorgegangen wie die Gebarung der klassischen Kunst.

Voraussetzung bleibt, daß der Formenapparat hüben und drüben der gleiche ist. Die Form als solche muß vollkommen bekannt sein, bevor sie in die neue Erscheinung übergeführt werden kann. Selbst in den kompliziertesten Giebelbrechungen des Barock lebt immer noch die Erinnerung an die Ausgangsform weiter, nur daß eben die alten Formen ebenso wie die alten Fassaden- und Raumgestaltungen nicht mehr als ganz lebendig empfunden worden sind.

Erst für den neuen Klassizismus sind die „reinen" Formen auch wieder die lebendigen gewesen.

Als Illustration zu diesem ganzen Abschnitt geben wir nichts anderes als das Nebeneinander von zwei Gefäßen: Holbeins Zeichnung zu einer Kanne* (radiert von W. Hollar) und eine Rokokovase* aus dem Schwarzenberggarten in Wien. Dort die Schönheit einer Form, die sich vollständig offenbart, hier die Schönheit des Nie-ganz-Faßbaren. Modellierung und Füllung der Flächen sind dabei gleich wichtig wie die Führung des Umrisses. Bei Holbein geht die plastische Form in eine vollkommen klare und vollkommen erschöpfende Silhouette ein, und die ornamentale Musterung füllt nicht nur die in der Hauptansicht gegebene Fläche genau und reinlich aus, sondern zieht ihre Wirkung überhaupt aus der vollständig übersichtlichen Erscheinung. Der Künstler des Rokoko dagegen hat grundsätzlich das gemieden, was dort gesucht ist: man kann es anstellen, wie man will, die Form läßt sich nie völlig erfassen und festlegen, das „malerische" Bild behält für das Auge etwas Unerschöpfliches.



Wien, Schwarzenberggarten

Abschluß

1. Die äußere und die innere Geschichte der Kunst

Es ist kein glücklicher Vergleich, wenn man die Kunst den Spiegel des Lebens nennt, und eine Betrachtung, die die Kunstgeschichte wesentlich als Ausdrucksgeschichte nimmt, ist der Gefahr unheilvoller Einseitigkeit ausgesetzt. Man kann zugunsten des Stofflichen vorbringen, was man mag, so muß doch damit gerechnet werden, daß der Ausdrucksorganismus nicht immer der gleiche geblieben ist. Natürlich bringt die Kunst im Lauf der Zeiten sehr verschiedene Inhalte zur Darstellung, aber das allein bedingt nicht ihre wechselnde Erscheinung: die Sprache selbst nach Grammatik und Syntax ändert sich. Nicht nur, daß sie an verschiedenen Orten verschieden gesprochen wird — dieses Eingeständnis ist leicht zu erreichen —, sondern sie hat überhaupt ihre eigene Entwicklung, und die stärkste individuelle Begabung hat ihr zu bestimmten Zeiten immer nur eine bestimmte, nicht allzuweit über die allgemeinen Möglichkeiten hinausgehende Ausdrucksform abgewinnen können. Auch hier wird man freilich einwerfen, das sei selbstverständlich, die Mittel des Ausdrucks würden nur allmählich gewonnen. Indessen das ist es nicht, was wir meinen: bei vollkommen entwickelten Ausdrucksmitteln wechselt die Art. Anders ausgedrückt: der Inhalt der Welt kristallisiert sich für die Anschauung nicht in einer gleichbleibenden Form. Oder um auf das erste Bild zurückzukommen: die Anschauung ist eben nicht ein Spiegel, der immer derselbe bleibt, sondern eine lebendige Auffassungskraft, die ihre eigene innere Geschichte hat und durch viele Entwicklungsstufen durchgegangen ist.

Dieser Wechsel der Anschauungsform im Kontrast des klassischen und des barocken Typs ist hier beschrieben worden. Nicht die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wollten wir analysieren, diese ist etwas viel Reicheres und Lebensvolleres, nur das Schema, die Seh- und Gestaltungsmöglichkeiten, innerhalb deren die Kunst da und dort sich gehalten hat und halten mußte. Um Beispiele zu geben, konnten wir natürlich nicht anders verfahren, als das einzelne Kunstwerk heranzuziehen, aber alles, was von Raffael und Tizian, von Rembrandt und Velasquez gesagt wurde, sollte doch nur die allgemeine Bahn beleuchten, nicht den besonderen Wert des aufgegriffenen Stückes ins Licht setzen. Dazu müßte mehr und Genaueres gesagt werden. Andrerseits ist es aber unvermeidlich, gerade auf das Bedeutende sich zu beziehen:

die Richtung wird schließlich doch an den hervorragendsten Werken als den eigentlichen Schrittmachern am klarsten abgelesen.

Eine andere Frage ist, wie weit man überhaupt von zwei Typen zu sprechen das Recht hat. Alles ist Übergang, und wer die Geschichte als ein unendliches Fließen betrachtet, dem ist schwer zu entgegnen. Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten zu ordnen.

Nach seiner Breite ist der ganze Prozeß des Vorstellungswandels fünf Begriffspaaren unterstellt worden. Man kann sie Kategorien der Anschauung nennen, ohne Gefahr der Verwechslung mit den Kantschen Kategorien. Obgleich sie offenbar eine gleichlautende Tendenz haben, sind sie doch nicht aus einem Prinzip abgeleitet. (Für eine Kantsche Denkart müßten sie als bloß „aufgerafft“ erscheinen.) Es ist möglich, daß noch andere Kategorien sich aufstellen lassen — sie sind mir nicht erkennbar geworden —, und die hier gegebenen sind nicht so unter sich verwandt, daß sie in teilweis anderer Kombination undenkbar wären. Immerhin, bis zu einem gewissen Grade bedingen sie sich gegenseitig und, wenn man den Ausdruck nicht wörtlich nehmen will, kann man sie wohl als fünf verschiedene Ansichten ein und derselben Sache bezeichnen. Das Linear-Plastische hängt ebenso zusammen mit den kompakten Raumschichten des Flächenstils wie das Tektonisch-Geschlossene eine natürliche Verwandtschaft mit der Selbständigkeit der Teilglieder und der durchgeführten Klarheit besitzt. Andererseits wird die unvollständige Formklarheit und die Einheitswirkung mit entwertetem Einzelteil sich von selber verbinden mit dem Atektonisch-Fließenden und im Bereich einer impressionistisch-malerischen Auffassung am besten unterkommen. Und wenn es scheint, als ob der Tiefenstil nicht notwendig zur Familie gehöre, so ist dem entgegenzuhalten, daß seine Tiefenspannungen ja ausschließlich auf optische Wirkungen aufgebaut sind, die nur für das Auge, nicht aber für das plastische Gefühl eine Bedeutung haben.

Man kann die Probe machen: es wird unter unseren Abbildungsbelegen kaum ein Stück sich finden, das nicht auch unter jedem der andern Gesichtspunkte als Beispiel verwertbar wäre.

2. Formen der Imitation und der Dekoration

Alle fünf Begriffspaare lassen sich deuten im dekorativen und im imitativen Sinne. Es gibt eine Schönheit des Tektonischen, und es gibt eine Wahrheit des Tektonischen, eine Schönheit des Malerischen und einen be-

stimmten Weltinhalt, der im Malerischen und nur im Malerischen zur Darstellung kommt, usw. Aber wir wollen nicht vergessen, daß unsere Kategorien nur Formen sind, Auffassungs- und Darstellungsformen, und daß sie darum an sich ausdruckslos sein müssen. Hier handelt es sich nur um das Schema, innerhalb dessen eine bestimmte Schönheit sich gestalten kann, und nur um die Schale, in der Natureindrücke aufgefangen und gefaßt werden. Ist die Auffassungsform einer Zeit tektonisch geartet, wie im 16. Jahrhundert, so genügt das noch lange nicht, um die tektonische Kraft der Figuren und Bilder eines Michelangelo und eines Fra Bartolommeo zu erklären. Da muß erst eine „knochige" Empfindung ihr Mark in das Schema gegossen haben. Das, wovon wir sprechen, ist in seiner Ausdruckslosigkeit das schlechthin Selbstverständliche für die Menschen gewesen. Als Raffael die Kompositionen für die Villa Farnesina entwarf, gab es für ihn gar keine andere Denkmöglichkeit, als daß die Figuren in „geschlossener" Form die Flächen zu füllen hätten, und als Rubens den Zug der Kinder mit dem Früchtekranz zeichnete, war ihm die „offene" Form, daß die Figuren nicht füllend in den Rahmen gesetzt sind, ganz ebensosehr das Einzig-Mögliche, obwohl es sich beidemal um das gleiche Thema von Anmut und Lebensfreude handelt.

Es kommen schiefe Urteile in die Kunstgeschichte hinein, wenn man von dem Eindruck ausgeht, den Bilder verschiedener Epochen, nebeneinander gesehen, auf uns machen. Man darf ihre verschiedene Ausdrucksweise nicht rein stimmungsmäßig interpretieren. Sie sprechen eine verschiedene Sprache. Es ist ebenso falsch, die Architektur eines Bramante und eines Bernini auf Stimmung hin unmittelbar miteinander vergleichen zu wollen. Bramante verkörpert nicht nur ein anderes Ideal, seine Vorstellungsweise ist von vornherein anders organisiert als die Berninis. Dem 17. Jahrhundert ist die klassische Architektur nicht mehr als ganz lebendig vorgekommen. Das liegt nicht an der Ruhe und Abgeklärtheit der Stimmung, sondern an der Art, wie sie ausgedrückt ist. Man kann auch als Zeitgenosse des Barock in denselben Sphären der Empfindung sich ergehen und doch modern sein, wie das etwa aus gewissen französischen Bauten des 17. Jahrhunderts erhellt.

Natürlich wird jede Anschauungs- und Darstellungsform von Hause aus nach einer gewissen Seite neigen, auf eine gewisse Schönheit, auf eine gewisse Weise der Naturerklärung gestimmt sein (wir kommen gleich darauf zu sprechen), und insofern scheint es wieder falsch, die Kategorien ausdruckslos zu nennen. Allein es sollte doch nicht schwer sein, das Miß-

verstehen hier auszuschalten. Gemeint ist eben die Form, in der man das Lebendige sieht, ohne daß dieses Leben seinem Inhalt nach schon bestimmt wäre.

Ob es sich um ein Bild handle oder um ein Bauwerk, um eine Figur oder um ein Ornament: der Eindruck des Lebendigen wurzelt, unabhängig von dem besonderen Gefühlston, hier und dort in einem andern Schema. Aber gewiß ist die Umgewöhnung des Sehens von einer verschiedenen Einstellung des Interesses nicht wohl abzulösen. Auch wenn keine bestimmten Gefühlsinhalte in Frage kommen, so wird eben doch Wert und Bedeutung des Seins auf einer verschiedenen Seite gesucht. Für die klassische Anschauung liegt das Wesentliche in der festen und bleibenden Gestalt, die mit höchster Bestimmtheit und allseitiger Deutlichkeit bezeichnet wird, für die malerische Anschauung liegt Reiz und Garantie des Lebens in der Bewegung. Auch das 16. Jahrhundert hat selbstverständlich auf das Motiv der Bewegung nicht verzichtet, und die Zeichnung eines Michelangelo mußte darin sogar als etwas Unüberbietbares erscheinen, allein erst das Sehen, das auf den bloßen Schein einging, das malerische Sehen, gab der Darstellung die Mittel in die Hand, den Eindruck der Bewegung im Sinne eines Sichveränderns zu erzeugen. Das ist der entscheidende Gegensatz zwischen klassischer und barocker Kunst. Das klassische Ornament hat seine Bedeutung in der Form, wie sie ist, das barocke Ornament wandelt sich dem Beschauer unter den Augen. Das klassische Kolorit ist eine festgegebene Harmonie einzelner Farben, das Kolorit des Barock ist immer eine Farbenbewegung und mit dem Eindruck des Werdens verbunden. In einem andern Sinne als vom klassischen Bildnis muß man vom Bildnis des Barock sagen, nicht das Auge, sondern der Blick sei sein Inhalt, und nicht die Lippen, sondern das Sprechen. Der Körper atmet. Der ganze Bildraum ist erfüllt von Bewegung.

Die Vorstellung vom Wirklichen hat sich ebenso verändert wie die Vorstellung vom Schönen.

3. Das Warum der Entwicklung

Es läßt sich nicht leugnen: die Abwicklung des Prozesses hat etwas Psychologisch-Einleuchtendes. Man versteht durchaus, daß der Begriff der Klarheit zuerst ausgebildet sein mußte, bevor man in einer stellenweise getrübten Klarheit einen Reiz finden konnte. Man findet es ebenso begreiflich, daß die Auffassung einer Einheit von Teilen, deren Selbständig-

keit in der Gesamtwirkung untergegangen ist, dem System mit selbständig durchgebildeten Teilen erst nachgefolgt ist, daß das Spiel mit dem Versteckt-Gesetzmäßigen (Atektonischen) die Stufe der offenkundigen Gesetzmäßigkeit zur Voraussetzung hat usw. Alles umfassend bedeutet die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen den Fortschritt von einer tastmäßigen Begreifung der Dinge im Raum zu einer Anschauung, die sich dem bloßen Augeneindruck anzuvertrauen gelernt hat, mit andern Worten, den Verzicht auf das Handgreifliche zugunsten der bloß optischen Erscheinung.

Der Ausgangspunkt freilich muß gegeben sein, wir sprachen nur von der Abwandlung einer klassischen Kunst ins Barocke. Daß aber eine klassische Kunst überhaupt entsteht, daß das Streben nach einem plastisch-tektonischen, klar und allseitig durchdachten Weltbild vorhanden ist, das ist durchaus nicht selbstverständlich und ist nur zu bestimmten Zeiten und an einzelnen Orten in der Menschheitsgeschichte vorgekommen. Und wenn wir den Ablauf der Dinge als einleuchtend empfinden, so erklärt das natürlich noch nicht, warum er überhaupt statthat. Aus welchen Gründen kommt es zu dieser Abwicklung?

Wir stoßen hier an das große Problem, ob die Veränderung der Auffassungsformen Folge einer inneren Entwicklung ist, einer gewissermaßen von selber sich vollziehenden Entwicklung im Auffassungsapparat, oder ob es ein Anstoß von außen ist, das andere Interesse, die andere Stellung zur Welt, was die Wandlung bedingt. Das Problem führt weit hinaus über das Gebiet der beschreibenden Kunstgeschichte, und wir wollen nur andeuten, wie wir uns die Lösung denken.

Beide Betrachtungsweisen scheinen zulässig, d. h. jede für sich allein einseitig. Gewiß hat man sich nicht zu denken, daß ein innerer Mechanismus automatisch abschnurrt und die genannte Folge von Auffassungsformen unter allen Umständen erzeugt. Damit das geschehen kann, muß das Leben in einer bestimmten Art erlebt sein. Die menschliche Vorstellungskraft aber wird immer ihre Organisation und ihre Entwicklungsmöglichkeiten in der Kunstgeschichte geltend machen. Es ist wahr, man sieht nur, was man sucht, aber man sucht auch nur, was man sehen kann. Zweifellos sind gewisse Formen der Anschauung als Möglichkeiten vorgebildet: ob und wie sie zur Entfaltung kommen, hängt von den äußeren Umständen ab.

Es geht in der Geschichte von Generationen nicht anders als in der Geschichte des Einzelnen. Wenn ein großes Individuum wie Tizian in seinem letzten Stil völlig neue Möglichkeiten verkörpert, so kann man wohl sagen,

eine neue Empfindung habe diesen neuen Stil verlangt. Aber diese neuen Stilmöglichkeiten sind für ihn doch nur in Sicht gekommen, weil er so viel alte Möglichkeiten bereits hinter sich gebracht hatte. Keine noch so bedeutende Menschlichkeit hätte zugereicht, ihn diese Formen fassen zu lassen, wenn er nicht vorher den Weg zurückgelegt hätte, der eben die notwendigen Vorstationen enthielt. Die Kontinuität der Lebensempfindung ist notwendig gewesen hier wie bei den Generationen, die in der Geschichte zu einer Einheit sich zusammenschließen.

Die Formengeschichte steht niemals still. Es gibt Zeiten verstärkten Antriebes und Zeiten mit langsamer Phantasietätigkeit, aber auch dann wird ein Ornament, beständig wiederholt, allmählich seine Physiognomie ändern. Nichts behält seine Wirkung. Was heute lebendig erscheint, wird es morgen schon nicht mehr ganz sein. Dieser Vorgang ist nicht nur negativ zu erklären mit der Theorie der Reizabstumpfung und einer dadurch bedingten Notwendigkeit einer Reizsteigerung, sondern auch positiv dadurch, daß jede Form zeugend weiterarbeitet und jede Wirkung einer neuen ruft. Man sieht das deutlich in der Geschichte der Dekoration und Architektur. Aber auch in der Geschichte der darstellenden Kunst ist die Wirkung von Bild auf Bild als Stilfaktor viel wichtiger als das, was unmittelbar aus der Naturbeobachtung kommt. Die bildliche Imitation hat sich aus der Dekoration entwickelt — die Zeichnung als Darstellung ist einst aus dem Ornament hervorgegangen — und dieses Verhältnis wirkt durch die ganze Kunstgeschichte nach.

Es ist eine dilettantische Vorstellung, daß ein Künstler jemals voraussetzungslos sich der Natur habe gegenüberstellen können. Was er aber als Darstellungsbegriff übernommen hat und wie dieser Begriff in ihm weiter arbeitet, ist viel wichtiger als alles, was er der unmittelbaren Beobachtung entnimmt. (Wenigstens solange die Kunst eine dekorativ-schöpferische und nicht eine wissenschaftlich-analysierende gewesen ist.) Naturbeobachtung ist ein leerer Begriff, solange man nicht weiß, unter welchen Formen beobachtet wird. Alle Fortschritte der „Naturnachahmung“ sind verankert in der dekorativen Empfindung. Das Können spielt dabei nur eine sekundäre Rolle. So wenig wir uns das Recht verkümmern lassen dürfen, qualitative Urteile über die Epochen der Vergangenheit abzugeben, so ist es doch gewiß richtig, daß die Kunst immer gekonnt hat, was sie wollte, und daß sie vor keinem Thema zurückschreckte, weil sie „das nicht konnte“, sondern daß man immer nur ausließ, was nicht als bildlich reizvoll emp-

funden wurde. Darum ist die Geschichte der Malerei nicht nur nebenbei, sondern ganz wesentlich auch eine Geschichte der Dekoration.

Alle künstlerische Anschauung ist an gewisse dekorative Schemata gebunden oder — um den Ausdruck zu wiederholen — die Sichtbarkeit kristallisiert sich für das Auge unter gewissen Formen. In jeder neuen Kristallisationsform aber wird auch eine neue Seite des Weltinhalts zutage treten.

4. Periodizität der Entwicklung

Unter diesen Umständen hat es eine große Bedeutung, daß sich in allen architektonischen Stilen des Abendlandes gewisse gleichbleibende Entwicklungen beobachten lassen. Es gibt eine Klassik und einen Barock nicht nur in der neueren Zeit und nicht nur in der antiken Baukunst, sondern auch auf einem so ganz fremdartigen Boden wie der Gotik. Trotzdem hier die Kräfterechnung eine völlig verschiedene ist, kann die Hochgotik im allgemeinsten der Formgebung doch mit den Begriffen bezeichnet werden, die wir für die klassische Kunst der Renaissance entwickelten. Sie hat einen rein „linearen" Charakter. Ihre Schönheit ist eine Flächenschönheit und ist tektonisch insofern, als auch sie das Gesetzlich-Gebundene darstellt. Das Ganze geht auf in einem System selbständiger Teile: so wenig das gotische Ideal sich deckt mit dem Ideal der Renaissance, so sind es doch lauter Teile, die eine in sich geschlossene Erscheinung besitzen, und überall ist es innerhalb dieser Formenwelt auf eine absolute Klarheit abgesehen.

Demgegenüber sucht die Spätgotik die malerischen Effekte der vibrierenden Form. Nicht im modernen Sinne, aber verglichen mit der strengen Linearität der Hochgotik ist die Form dem starr-plastischen Typ entfremdet und nach der bewegten Erscheinung hinübergedrängt worden. Der Stil entwickelt Tiefenmotive, Motive der Überschneidung wie im Ornament so im Raum. Er spielt mit dem Scheinbar-Gesetzlosen und erweicht sich stellenweise ins Fließende. Und wie nun die Rechnungen mit den Masseneffekten kommen, wo die einzelne Form nicht mehr als ganz selbständige Stimme spricht, so gefällt sich diese Kunst im Geheimnisvollen und Unübersehbaren, mit andern Worten, in einer teilweisen Verdunkelung der Klarheit.

In der Tat, wie soll man es anders nennen als barock, wenn wir — immer unter der Voraussetzung eines ganz andern Struktursystems — genau denselben Abwandlungen der Form begegnen, die wir aus der neuern Zeit kennen (vgl. die angeführten Beispiele im dritten und fünften Kapitel), bis auf die einwärtsgedrehten Fronttürme — Ingolstadt, Frauenkirche —,

die die Brechung der Fläche ins Tiefenmäßige sogar in unerhört kühner Weise vortragen?

Aus ganz allgemeinen Erwägungen heraus sind schon Jakob Burkhardt und Dehio dafür eingetreten, daß eine Periodizität der Formabwicklungen in der Architekturgeschichte anzunehmen sei. Daß jeder abendländische Stil, wie er seine klassische Epoche hat, so auch seinen Barock habe, vorausgesetzt, daß man ihm Zeit läßt, sich auszuleben. Man mag den Barock so oder so definieren — Dehio hat seine eigene Meinung darüber[1]) —, das Entscheidende ist, daß auch er an eine innerlich weiterarbeitende Formengeschichte glaubt. Die Entwicklung wird sich aber nur da vollziehen, wo die Formen lange genug von Hand zu Hand gegangen sind oder, besser gesagt, wo die Phantasie lebhaft genug sich mit den Formen beschäftigt hat, um die barocken Möglichkeiten herauszulocken.

Keineswegs soll aber damit behauptet werden, daß der Stil nicht auch in dieser barocken Phase Ausdrucksorgan der Zeitstimmung sein könnte. Was an neuen Inhalten vorgetragen werden soll, muß dann nur eben in den Formen eines Spätstils seinen Ausdruck suchen. Der Spätstil an sich hat noch keinen besonderen Charakter, es ist, wie wir wissen, nur die Form des Lebendigen damit angegeben. Gerade die Physiognomie der nordischen Spätgotik ist sehr stark bedingt durch neue inhaltliche Elemente. Aber auch der römische Barock ist als bloßer Spätstil nicht zu charakterisieren, sondern muß auch als Träger neuer Gefühlswerte verstanden werden.[2])

Wie sollten solche Prozesse der architektonischen Formengeschichte nicht auch in der darstellenden Kunst ihre Analogie haben? Wirklich ist es eine unbestrittene Tatsache, daß sich, mit engerer oder weiterer Wellenlänge, gewisse gleichlautende Entwicklungen vom Linearen zum Malerischen, vom Strengen zum Freien usw. schon mehrfach im Abendland abgespielt haben. Die antike Kunstgeschichte arbeitet mit denselben Begriffen wie die moderne und — unter wesentlich verschiedenen Verhältnissen — wiederholt sich das Schauspiel im Mittelalter. Die französische Plastik vom 12. bis zum 15. Jahrhundert bietet ein außerordentlich klares Beispiel einer solchen Entwickelung,

---

[1]) Dehio & Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes II. 190.

[2]) Der Verfasser hat Anlaß, sich hier selbst zu korrigieren. In einer Jugendschrift „Renaissance und Barock" (1888 u. ö.) ist dieser letztere Gesichtspunkt einseitig durchgeführt und alles auf unmittelbaren Ausdruck gedeutet worden, während doch eben dem Umstand Rechnung zu tragen gewesen wäre, daß diese Formen die weitergewälzten Formen der Renaissance sind und als solche, auch ohne Anstoß von außen, nicht mehr die gleichen hätten bleiben können.

dem auch die Parallele der Malerei nicht fehlt. Man muß nur, der modernen Kunst gegenüber, mit einem grundsätzlich verschiedenen Ausgangspunkt rechnen. Die mittelalterliche Zeichnung ist nicht die perspektivisch-räumliche der Neuzeit, sondern eine mehr abstrakt-flächige, die erst zuletzt zur Tiefe der perspektivisch-dreidimensionalen Bilder durchbricht. Man wird unsere Kategorien nicht unmittelbar auf diese Entwicklung übertragen können, aber die Gesamtbewegung läuft offenbar parallel. Und nur darauf kommt es an, nicht daß die Entwicklungskurven der verschiedenen Weltperioden sich absolut decken müßten.

Auch innerhalb einer Periode wird der Historiker nie mit einer gleichmäßig fortflutenden Strömung rechnen dürfen. Völker und Generationen treten auseinander. Hier ist die Entwicklung eine langsamere, dort eine schnellere. Es kommt vor, daß begonnene Entwickelungen abgebrochen und erst später wieder aufgenommen werden, oder es gabeln sich die Richtungen und neben einer fortschrittlichen behauptet sich eine konservative, deren Stil dann durch den Kontrast einen besonderen Ausdruckscharakter bekommt. Das sind Dinge, die hier füglich außer Betracht bleiben dürfen.

Auch die Parallelität der einzelnen Künste ist keine vollständige. Daß sie so geschlossen marschieren, wie im neueren Italien, kommt streckenweise auch im Norden vor, allein sobald zum Beispiel irgendwo eine Anlehnung an ausländische Formmuster stattfindet, trübt sich die reine Parallelität. Es tritt dann ein Stofflich-Fremdes in den Gesichtskreis, das sofort eine besondere Akkomodation des Auges nach sich zieht, wofür die Geschichte der deutschen Renaissancearchitektur ein bezeichnendes Beispiel bietet.

Etwas anderes ist, daß die Architektur grundsätzlich die elementaren Stufen der Formdarstellung festhalten wird. Wenn man vom malerischen Rokoko spricht und sich der Übereinstimmung von Architektur und Malerei erfreut, so darf man doch nicht vergessen, daß es neben jenen Innendekorationen, für die der Vergleich stimmt, immer eine sehr viel zurückhaltendere Außenarchitektur gegeben hat. Das Rokoko k a n n sich ins ganz Freie und Ungreifbare verflüchtigen, aber es muß es nicht tun und hat es in Wirklichkeit auch nur bei seltenen Anlässen getan. Darin beruht ja gerade der Sondercharakter der Baukunst den andern Künsten gegenüber, die aus ihrem Schoß hervorgehend sich allmählich völlig freigemacht haben: sie behält immer ihr eigenes Maß von Tektonik, von Klarheit und Tastbarkeit.

5. Das Problem des Neu-Anfangens

Der Begriff der Periodizität schließt die Tatsache eines Aufhörens und Neuanfangens von Entwicklungen ein. Man wird auch da nach dem Warum fragen müssen. Warum springt die Entwicklung je wieder zurück?

Im ganzen Verlauf unsrer Darlegungen haben wir das Beispiel der Stilerneuerung um 1800 ins Auge gefaßt. Mit einer außerordentlich eindrücklichen Schärfe setzt sich dort eine neue „lineare" Art, die Welt zu sehen, der malerischen des 18. Jahrhunderts gegenüber. Mit der allgemeinen Erklärung, daß jede Erscheinung ihren Gegensatz erzeugen müsse, ist nicht viel anzufangen. Das Abbrechen bleibt etwas „Unnatürliches" und wird immer nur im Zusammenhang mit durchgreifenden Veränderungen der geistigen Welt vorkommen. Wenn das Sehen unmerkbar und fast wie von selber vom Plastischen zum Malerischen sich wandelt, so daß man fragen kann, ob es sich nicht in der Tat um eine rein interne Entwicklung handle, so liegt bei der Umkehr vom Malerischen zum Plastischen der Hauptanstoß sicher in äußeren Verhältnissen. Der Nachweis in unserem Fall ist nicht schwer. Es ist die Epoche einer neuen Wertung des Seins auf allen Gebieten. Die neue Linie kommt im Dienst einer neuen Sachlichkeit. Man will nicht mehr den allgemeinen Effekt, sondern die einzelne Form, nicht mehr den Reiz einer ungefähren Erscheinung, sondern die Gestalt, wie sie ist. Die Wahrheit und Schönheit der Natur beruht in dem, was sich greifen und messen läßt. Von Anfang an spricht das die Kritik aufs deutlichste aus. Diderot bekämpft in Boucher nicht nur den Maler, sondern den Menschen. Die reine menschliche Gesinnung sucht das Einfache. Und nun kommen die Forderungen, die wir kennen: Die Figuren im Bild sollen isoliert bleiben und ihre Schönheit dadurch bewähren, daß sie vom Relief übernommen werden könnten, worunter natürlich das lineare Relief verstanden ist, usw.[1]). Im gleichen Sinn hat sich später, als Wortführer der Deutschen, Friedrich Schlegel ausgesprochen: „Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten; keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden

---

[1]) Diderot, Salons (Boucher): il n'y a aucune partie de ses compositions, qui, séparée des autres, ne vous plaise.... il est sans goût: dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère propre au bas relief, encore moins à la statue (Oeuvres choisies II, 326 ff.).

... in den Gesichtern aber durchaus und überall jene gutmütige Einfalt ..., die ich geneigt bin für den ursprünglichen Charakter des Menschen zu halten; das ist der Stil der alten Malerei, der Stil, welcher mir ... ausschließend gefällt[1]).“

Was hier in nazarenischer Färbung sich ausspricht, ist natürlich nichts anderes als was, im Reich einer allgemeinern Menschlichkeit, der neuen Andacht zur „Reinheit“ der antik-klassischen Formen zugrunde liegt.

Aber der Fall der Kunsterneuerung um 1800 ist einzigartig, so einzigartig, wie es die begleitenden Zeitumstände gewesen sind. Innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne hat die abendländische Menschheit damals einen durchgreifenden Regenerationsprozeß durchgemacht. Das Neue setzt sich dem Alten unmittelbar entgegen, und zwar auf der ganzen Linie. Es scheint hier wirklich, als ob man noch einmal von vorne habe anfangen können.

Ein genaueres Zusehen freilich erweist bald, daß die Kunst auch hier nicht an einen Punkt zurückgekehrt ist, wo sie schon einmal gestanden hatte, sondern daß nur das Bild einer Spiralbewegung den Tatsachen nahe käme. Fragt man aber nach den Anfängen der vorausgehenden Entwicklung, so sucht man umsonst nach einer entsprechenden Situation, wo sich ein Wille zum Linearen und Strengen allgemein und rasch entschlossen einer malerisch-freien Tradition in den Weg gestellt hätte. Gewiß, es gibt Analogien im 15. Jahrhundert, und indem man die Quattrocentisten als Primitive bezeichnet, will man eben sagen, dort läge der Anfang der modernen Kunst. Allein Masaccio fußt auf dem Trecento, und die Bilder des Jan van Eyck sind gewiß nicht der Beginn einer Richtung, sondern die Blüte einer weit zurückreichenden spätgotisch-malerischen Entwicklung. Trotzdem ist es ganz in der Ordnung, wenn — unter gewissen Gesichtspunkten — diese Kunst uns als die Vorstufe der klassischen Epoche des 16. Jahrhunderts erscheint. Nur verzahnt sich eben Altes und Neues hier so, daß es schwer ist, den Schnitt zu machen. Wie denn die Historiker immer wieder schwanken, wo sie das Kapitel von der neueren Kunstgeschichte beginnen lassen sollen. Mit strengen Ansprüchen an die „Reinlichkeit“ der Periodenteilungen kommt man nicht weiter. In der alten Form ist die neue schon enthalten, wie neben dem welkenden Laub der Keim des jungen schon da ist. Italien erlaubt eine etwas klarere Rechnung, vom nordischen Quattrocento aber muß

---

[1]) F. Schlegel, Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—1804. (Sämtliche Werke VI², 14f.)

man sagen, daß es nur teilweise eine Vorbereitung auf den Stil des 16. Jahrhunderts gewesen ist. In gotisch-barocken Schöpfungen wie Adam Kraffts Sakramentshäuschen von St. Lorenz berührt sich eine malerische Spätkunst sehr merkwürdig mit jener wesentlich anders gearteten Kunst der Klarheit, zu der schon der junge Dürer durchgedrungen ist. Ja der Konflikt liegt in der Seele Adam Kraffts selbst, und man wird gut tun, auch den gesamten Begriff der Spätgotik noch mehr zu spalten und auf dasjenige durchzuprüfen, was jung ist im „Verfall“.

Für jeden aber, der den Primitivismus als Stil bestimmen möchte, bleibt zu bedenken, daß es nicht nur einen Primitivismus des Anfangs gibt, sondern unter Umständen auch einen Primitivismus des Endes. Es ist das, was man als die Kindlichkeit des Alters kennt, die Einfachheit der Ermüdung, ein Erstarren des Malerischen ohne die Kraft einer plastischen Neubildung. Für uns hier liegen diese Probleme abseits der Strecke. Wir sprechen von Primitiven in dem beschränkten Sinne jener Kunst, die dem klassischen Stil der Renaissance unmittelbar vorangeht.

6. Nationale Charaktere

Trotz aller Ausweichungen und Sondergänge ist die Entwicklung des Stils in der neueren abendländischen Kunst eine einheitliche gewesen, wie die Kultur des modernen Europa als eine einheitliche gefaßt werden kann. Aber innerhalb dieser Einheit ist mit der durchgehenden Verschiedenheit der nationalen Typen zu rechnen. Wir haben von Anfang an darauf hingewiesen, wie die Schemata des Sehens national gebrochen erscheinen. Es gibt eine bestimmte Art von italienischer oder von deutscher Vorstellungsweise, die sich gleichbleibend in allen Jahrhunderten behauptet. Natürlich sind es nicht konstante Größen im mathematischen Sinn, aber die Aufstellung eines nationalen Typs der Phantasie ist eine notwendige Hilfskonstruktion für den Historiker. Es wird an der Zeit sein, daß die geschichtliche Darstellung der Baukunst Europas nicht mehr bloß einteilt nach Gotik, Renaissance usw., sondern die nationalen Physiognomien herausarbeitet, die auch durch importierte Stile nicht ganz verwischt werden können. Die italienische Gotik ist ebenso ein italienischer Stil, wie die deutsche Renaissance sich nur aus der Gesamtüberlieferung nordisch-germanischer Formbildung verstehen läßt.

In der darstellenden Kunst liegt das Verhältnis noch klarer zutage. Es gibt eine germanische Phantasie, die zwar die allgemeine Entwicklung vom

Plastischen zum Malerischen durchmacht, aber doch von allem Anfang an stärker auf malerische Reize reagiert als die südliche. Nicht die Linie, sondern das Liniengeflecht. Nicht die festgelegte Einzelform, sondern die Formbewegung. Man glaubt auch an die Dinge, die sich nicht mit Händen fassen lassen.

Die in reiner Fläche gesammelte Form spricht nicht auf lange zu diesen Menschen, sie wühlen die Gründe auf, suchen die Unterschneidung, den aus der Tiefe heraus wirkenden Bewegungszug.

Auch die germanische Kunst hat ihr tektonisches Zeitalter gehabt, aber doch nicht in dem Sinn, daß jemals die strengste Ordnung auch als die lebendigste empfunden worden wäre. Hier ist immer noch Raum für den Einfall des Augenblicks, für das Scheinbar-Willkürliche, die verschobene Regel. Über das Gesetzmäßige hinaus drängt die Vorstellung nach dem Ungebundenen und Unbegrenzten. Die rauschenden Wälder bedeuten der Phantasie mehr als das in sich geschlossene tektonische Gefüge.

Was für romanische Empfindung so charakteristisch ist, die gegliederte Schönheit, das durchsichtige System mit klar gesonderten Teilen, ist der deutschen Kunst als Ideal zwar nicht unbekannt, aber alsbald sucht der Gedanke das Eine und Allesfüllende, wo die Systematik aufgehoben und die Selbständigkeit des Teils im Ganzen untergegangen ist. So ist es mit aller Figur. Wohl hat die Kunst sie aut eigene Füße zu stellen unternommen, aber im geheimen ist immer der Phantasiereiz lebendig, sie in allgemeinere Zusammenhänge zu verflechten und ihren Eigenwert in einer neuen Gesamterscheinung aufgehen zu lassen. Und eben darin liegen auch die Voraussetzungen der nordischen Landschaftsmalerei. Man sieht nicht Baum und Hügel und Wolke für sich, sondern alles ist aufgenommen in den Atemzug der einen großen Natur.

Merkwürdig früh überläßt man sich hier den Wirkungen, die nicht von den Dingen selbst ausgehen, sondern überdinglicher Art sind, jenen Bildern, wo nicht die einzelne Sachform und der rationelle Zusammenhang der Dinge Träger des Eindrucks ist, sondern das, was sich sozusagen über den Kopf der Einzelform hinweg als zufällige Konfiguration ergibt. Wir verweisen darauf zurück, was oben als Inhalt des Begriffes der künstlerischen „Unklarheit“ auseinandergesetzt worden ist.

Damit hängt wohl auch zusammen, daß in der nordischen Architektur Bildungen zugelassen worden sind, die für die südländische Phantasie nichts Verständliches, d. h. Erlebbares mehr besaßen. Dort ist der Mensch

das „Maß aller Dinge“, und jeder Träger, jede Fläche, jeder Kubus ist ein Ausdruck dieser plastisch-anthropozentrischen Auffassung. Hier gibt es keine verbindlichen Maße, die vom Menschen genommen sind. Die Gotik rechnet mit Kräften, die aller menschlichen Vergleichbarkeit sich entziehen, und wenn die neuere Baukunst sich des italienischen Formenapparates bedient, so sucht sie ihre Wirkungen doch in einem so geheimnisvollen Leben der Form, daß jeder alsbald erkennen muß, wie grundsätzlich andere Forderungen an die nachschaffende Einbildungskraft gestellt sind.

7. Verschiebung des Schwerpunktes in der europäischen Kunst

Es ist immer ein wenig bedenklich, Zeitalter gegen Zeitalter auszuspielen. Trotzdem wird man um die Tatsache nicht herumkommen, daß jedes Volk in seiner Kunstgeschichte Epochen hat, die vor anderen als die eigentümliche Offenbarung seiner nationalen Tugenden erscheinen. Für Italien ist es das 16. Jahrhundert, das am meisten Neues und nur diesem Lande Eigenes hervorgebracht hat, für den germanisschen Norden ist es das Zeitalter des Barock. Dort eine plastische Begabung, die auf der Basis des Linearismus ihre klassische Kunst gestaltet, hier eine malerische Begabung, die im Barock sich erst ganz eigentümlich ausspricht.

Daß Italien einmal die hohe Schule Europas werden konnte, hat natürlich noch andere als kunstgeschichtliche Gründe, aber es ist begreiflich, daß bei einer gleichartigen künstlerischen Entwicklung des Abendlandes der Schwerpunkt sich nach der besonderen Begabung der einzelnen Völker verschieben mußte. Italien hat einmal allgemeine Ideale in einer besonders klaren Weise behandelt. Nicht der Zufall der italienischen Reisen Dürers oder anderer Künstler hat den Romanismus für den Norden geschaffen, die Reisen waren die Folge der Anziehungskraft, die das Land bei der damaligen Orientierung des europäischen Sehens notwendig auf die anderen Nationen ausüben mußte. So verschieden die nationalen Charaktere sein mögen: das Allgemein-Menschliche, das bindet, ist stärker als das Trennende. Es findet ein beständiger Ausgleich statt. Und dieser Ausgleich bleibt ein befruchtender, selbst wenn zunächst das Wasser sich trübt und, was bei jeder Nachahmung unvermeidlich ist, anfänglich auch Unverstandenes und Dauernd-Fremdes mit herüberkommt.

Die Verbindung mit Italien hat im 17. Jahrhundert nicht aufgehört, aber das Eigentümlichste des Nordens ist ohne Italien entstanden. Rembrandt hat die übliche Künstlerreise über die Alpen nicht gemacht, und selbst wenn

er sie gemacht hätte, würde er vom damaligen Italien kaum berührt worden sein. Es konnte seiner Vorstellung nichts geben, was er nicht in viel höherem Maße schon besaß. Aber — kann man fragen — warum hat denn damals nicht die umgekehrte Bewegung eingesetzt! Warum ist im malerischen Zeitalter der Norden nicht zum Lehrer des Südens geworden? Darauf wäre zu antworten, daß wohl die abendländischen Schulen alle durch die Zone des Plastischen durchgegangen sind, daß aber für die weitere Entwickelung ins Malerische hinein von vornherein nationale Schranken gesetzt waren.

Wie alle Sehgeschichte über die bloße Kunst hinausführen muß, so ist es selbstverständlich, daß auch solche nationalen Verschiedenheiten des Auges mehr sind als nur eine Angelegenheit des Geschmacks: bedingend und bedingt enthalten sie die Grundlagen des ganzen Weltbildes eines Volkes. Daran liegt es, daß die Kunstgeschichte, als die Lehre von den Sehformen, nicht nur ein allenfalls entbehrlicher Begleiter in der Gesellschaft der historischen Disziplinen zu sein beansprucht, sondern daß sie notwendig ist wie das Gesicht.

Verzeichnis der Abbildungen

1. Malerei

Ortsbezeichnungen ohne besonderen Vermerk (Berlin, München usw.) bedeuten die großen öffentlichen Sammlungen.

[1]) Z. = Zeichnung
[2]) Die Zuweisunng an Dirk Bouts ist nicht unbestritten.

2. Plastik

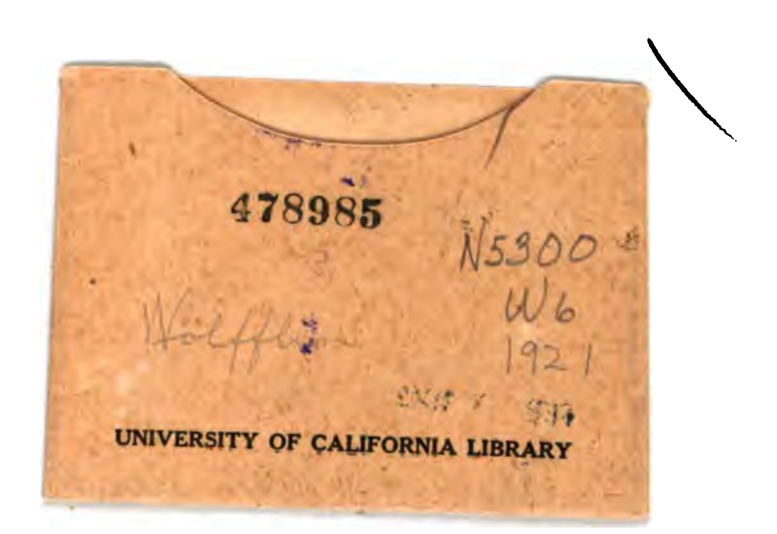
[1]) Der Stab ist in der Abbildung ergänzt worden.

3. Architektur



Dürer




478985
N5300
W6
1921
Wölfflin
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY



